كلمة الوزارة

هل تصلح الثقافة ما أفسدته السياسة

الدكتور رياض نعسان آغا
وزير الثقافة

قد يعترض بعض الساسة على العنوان، ويقولون إن الثقافة هي التي تفسد العلاقات السياسية بين الشرق والغرب، فاختلاف العقائد والقيم والذهنية والسلوك ودوافع التاريخ وطموحات التوسع للجغرافية الثقافية هي التي تدعو إلى التصادم، وما يحدث اليوم من صراعات سياسية هو تجليات لصراع القيم، أو لدوافع الإرث التاريخي من العقائد، وهذا صحيح، ولكنه يشكل مادة الصراع حين تصوغ منها السياسة غطاء لدوافع التسلط، وواجهة تخفي خلفها نزعة العدوان والطمع في ثروات الشعوب والتحكم بمقدراتها وهذه

دوافع سياسية أحسب أن بوسع الثقافة ذاتها أن تشذبها وتحد من انحرافاتها السلوكية التي قادت البشرية عبر العصور إلى الحروب، وما تزال رغم كل ما حققته الإنسانية من تقدم وتفوق قائمة في طموحات الحمقى القادرين على تدمير كل ما أنجزه العقلاء، وفي أيدي القادة السياسيين الكبار من أسلحة الدمار ما ينذر العالم بالخراب حين يفتن أحدهم غرور القوة، وهم يرهبون بهذه الأسلحة ضعفاء العالم، وَيمنعونهم من التسلح ولو بأبسط ما يتوفر من سلاح يمكنهم من الدفاع عن أنفسهم أو من التصدي للعدوان.

إن استخدام الثقافة قناعاً يستر الطموحات العدوانية للسياسة هو ما ينبغي أن تفضحه الثقافة، كما أن بوسعها أن ترتقي بوعي الشعوب، وتبصيرها بخطر استخدام اختلاف عقائدها وتنوعها الثقافي وسيلة للصدام، رغم كون هذا التنوع غنى وثراء إنسانياً، يفيض على البشرية أمناً وطمأنينة حين يجيد عقلاء السياسة استخدامه لصالح الإنسانية.

ولقد كانت التجربة العربية الإسلامية أنصع ما في التاريخ من تجارب التعايش والتفاعل والحفاظ على الخصوصيات الثقافية، ولسنا بحاجة إلى تذكير الآخرين بأن العرب من أكثر شعوب الأرض قدرة على التفاعل مع ثقافات الكون، ولكنهم كذلك من أكثر شعوب العالم قدرة على الحفاظ على خصوصياتهم الثقافية.

فحين اتسعت مساحة الدولة الأموية بعد الفتوحات، وامتد سلطانها على معظم رحاب العالم القديم، كان بوسع العرب أن يفرضوا عقيدتهم على الأمم التي وصلت إليها فتوحاتهم، وأن يحاربوا العقائد الأخرى، وأن يحرموا الصغار والضعفاء من خصوصياتهم، لكن العقلية العربية القائمة على مبدأ حرية الاعتقاد والاعتراف الكامل بالآخر دفعتهم إلى صون حقوق الآخرين والحفاظ على أديانهم ومعابدهم وطقوسهم ولغاتهم وثقافاتهم.

ولقد أثبت التاريخ فشل كل محاولات الطمس الثقافي للشعوب، ولم تنجح عبر التاريخ تجربة كما نجحت تجربة العرب المسلمين التي قدمت أفضل نماذجها في دمشق يوم كانت عاصمة العالم القديم، ثم في بغداد حين انتقلت إليها الخلافة، ثم في الأندلس حين نهضت دولة بني أمية فجمعت كل الثقافات القائمة في عصرها في بوتقة إنسانية ما تزال شواهدها قائمة إلى اليوم، ولم يحظ اليهود مثلاً عبر تاريخهم الطويل بسعة ورحابة من الآخر كما وجدوا لدى العرب المسلمين، فأما المسيحية فقد مثلت في الوجدان العربي والإسلامي نسيج العقيدة حيث لا يكتمل إيمان المسلم بالإسلام ما لم يؤمن برسالة السيد المسيح، وما لم يعتقد أن مريم العذراء هي المفضلة على نساء العالمين كما يقول القرآن الكريم.

وقد وصل العرب المسلمون في عقيدة حرية الاعتقاد والاعتراف بالآخر إلى حد السماح للخصوصيات الثقافية بممارسة ما لا يوافق عليه الإسلام ديناً وشرعاً، ولم يتدخلوا قط في شؤون الآخرين فيما يحبون أو يختارون من حرية المأكل أو الملبس أو السلوك أو الطقوس، وقد كان مفجعاً أن يقوم الطالبان بهدم تماثيل حافظ عليها المسلمون عصوراً، كما كان مفجعاً أن يتعرض المبشرون للمساءلة، وربما سيكشف المستقبل أسرار ما حدث لأنه جاء ضمن المبررات الثقافية للحرب على أفغانستان التي كانت التماثيل فيها مصانة في عصور الإسلام مثلما كان المبشرون يحظون بالمحبة والاحترام وهم يقدمون الخدمات للمواطنين، لكن التعبئة للحرب كانت تقتضي القيام بأعمال تخالف شرعة الإسلام بل تشوه صورته كي يتهيأ الرأي العام العالمي لقبول الحرب وتأييدها.

وما يقوم به المتطرفون من المسلمين اليوم من تفجيرات واعتداءات على المجتمعات يندرج في إطار هذه التعبئة ضد العرب والمسلمين حيث تستغل القيم الثقافية لتكون قناعاً يستر الطموحات السياسية ويقدم المبررات للحرب على الإسلام، وأحسب أن كثيراً من المتطرفين ينفذون مخططات ضد دينهم وعروبتهم، وهم يعلمون أنهم يخدمون عدوهم بما يفعلون.

إن من أهم ما ينبغي أن يفعله المثقفون العرب المسيحيون والمسلمون هو البحث عن نقاط اللقاء مع قيم وثقافات الحضارة الغربية، وإيجاد ساحات رحبة للحوار، لقطع الطريق على دعاة الصدام والصراع، وأجدني واثقاً من أن الكثرة المطلقة من مثقفي الغرب لا يريدون أن تجرهم دوافع السياسة الغربية (التي تندس فيها طموحات الصهيونية) إلى الصراع مع الشرق الأرثذوكسي أو مع الإسلام، فقد بذل هؤلاء المثقفون الكبار جهداً ضخماً للتواصل مع الشرق المسيحي والمسلم، وتحققت في القرن العشرين مثاقفة ذات شأن كبير في تاريخ الإنسانية، تلاقحت فيها الثقافة العربية الإسلامية مع الثقافة الغربية، حتى بات المحافظون من المسلمين يرون في قيم الغرب النبيلة ما دعا شيخ الإسلام الإصلاحي الكبير محمد عبدة أن يقول وجدت الإسلام في الغرب ووجدت المسلمين في بلادنا، وما دعا كاتباً عربياً ضخماً هو طه حسين يجد مستقبل الثقافة في مصر عبر انفتاحها على ثقافة الغرب، وقد رفض العرب في سورية ولبنان والجزائر وتونس (على سبيل المثال) غزو فرنسا لبلادهم، ولكنهم لم يرفضوا ثقافة فرنسا، بل إنهم تمسكوا بها بعد أن حققوا الاستقلال، ولم يجد أحد من المسلمين ما يمنعه من إرسال أبنائه إلى فرنسا للتزود بالعلم والمعرفة، وقد نسي العرب المسلمون بسرعة ما كان

يغتلي في نفوسهم من كراهية وغضب على المحتل الفرنسي، وعادوا سريعاً إلى مشاعر المودة والمحبة والتواصل الثقافي، حتى بات العرب جميعاً يجدون في فرنسا داعماً لقضاياهم، وهم يغضون الطرف كثيراً عن دعمها الطويل لإسرائيل، وعن مشاركتها في العدوان الثلاثي على مصر، وعن كونها صانعة السلاح النووي لإسرائيل، وهو السلاح التدميري التي تهدد به إسرائيل العرب والمسلمين اليوم، ولكنها ستهدد به أوربا والعالم كله ذات يوم.

ولقد آن للطامحين في عوالم السياسة الغربية أن يقتنعوا أن الحروب التي خاضوها ضد العرب والمسلمين منذ أن هدم أورليان بالميرا، وهدم آرابان القدس، لم تحقق أهدافها رغم مقتل الملايين من البشر، وآن لهم اليوم أن يروا ما وصلت إليه مخططات الصهيونية العدوانية من فشل وإخفاق في سعيها المحموم لإلغاء الحق العربي والفلسطيني بخاصة، فقد صمد هذا الحق، ولم تستطع كل قوى التدمير التي استخدمتها إسرائيل لسحقه كما سحقت جنين، أن تزيله من الوجود، وآن للجميع أن يقتنعوا أنه لا بد مما ليس منه بد، وهو الإذعان للحق، ونشر ثقافة قوة المنطق بديلاً عن ثقافة منطق القوة، وأن يتنازلوا عن غرور العظمة، وعن الاعتداد بقوة السلاح، والعودة إلى قوة الحق، لأن إنكار الحق وإشاعة الظلم ستحول المقهورين إلى قنابل تتفجر في وجه القاهرين، والفرصة متاحة اليوم لمصالحة ثقافية يلتقي عليها الجميع في إطار من الحفاظ على الحقوق التي يقرها المجتمع الدولي، وفي إفادة عقلانية من الاختلاف الذي يصنع التنوع الثقافي بوصفه ثروة الإنسانية وقاعدة التشارك في الحياة والطبيعة والثروات وفي كل ما ينفع أبناء البشرية جمعاء.

إننا نقدم دعوة لكل مثقفي الغرب للمبادرة لإطفاء الحرائق التي يشعلها المتطرفون من الطرفين، ولقطع الطرق أمام الراغبين في إحداث شرخ بين الشرق المسيحي والمسلم من جهة، وبين الغرب المسيحي والليبرالي من جهة أخرى، ونعتقد أن من واجب المثقفين أن يفضحوا نزعات العدوان عند الساسة الغربيين الذين يظنون أن بوسعهم إخلاء العالم من العرب وإخراجهم من التاريخ، وإجبارهم على طمس هويتهم الثقافية وإلحاقهم بهوية جديدة تنتمي إلى الجغرافية التي يرسمونها على الورق، وتلغي التاريخ الراسخ في الوجدان.

إن ثقافتنا تدعونا إلى مخاطبة الآخرين بلغة السلام، حتى وإن كانوا من الجاهلين بنا، وتدعونا إلى الاعتراف بالآخر حتى وإن لم يعترف بنا، وتأمرنا أن نواصل الدعوة إلى الكلمة السواء، لأننا أمة الكلمة الطيبة، التي تخرج صادقة من القلب تبحث عن قلب صادق يتلقاها، ولا يملك هذه الكلمة الطيبة أحد كما يملكها المثقفون في الشرق والغرب وفي كل أنحاء العالم، ومسؤوليتهم اليوم كبيرة، لأنها إنقاذ للبشرية من ويلات حروب مدمرة، لن يقتصر شرها وخطرها على العرب والمسلمين وحدهم، فالبلاء حين يقع يعم، ونحن نريد أن نجنب أنفسنا وأن نجنب الآخرين خطر انفلات الحمقى وفي يدهم أسلحة الدمار، وما أحوجنا إلى نهوض الثقافة بدور الإطفائي في وقت تشتعل فيه الحرائق عند كل حادثة مفتعلة تهدف إلى إضرام النار التي نتمنى أن تكون برداً وسلاماً يفيض على كل البشر.

❖ ❖ ❖

كلمة العدد

١١

تاريخ في رجل

رئيس التحرير
د. علي القيم

كان المؤرخ العربي الكبير الدكتور نقولا زيادة، الذي رحل عن عالمنا يوم ٢٧ تموز الماضي، يمنّي النفس أن يحتفل مع أصدقائه وأحبته بعيد ميلاده المئة في دمشق مسقط رأسه، ولكن ويلات الحرب المتوحشة، وهمجية إسرائيل في القتل والتدمير وتقطيع الأوصال، التي شاهدها في أواخر أيام حياته الحافلة بالعطاء والحب، جعلته يسقط قبل بلوغه، مثل أبطال الأساطير الإغريقية والأوغاريتية.. إنه تعب الأيام وتعب ما شاهد ورصد وكتب.. لقد رحل في لجة الحقد الصهيوني الهمجي وفي قمة صمود المقاومة اللبنانية الباسلة..

ولد نقولا زيادة في الثاني من كانون الأول عام ١٩٠٢م، في حي باب المصلى، أحد أحياء منطقة الميدان في دمشق، فهو والحال هذه دمشقي المولد، وكان والده يعمل في سكة حديد الحجاز، ولكنه رحل سنة ١٩١٥، أثناء الحرب العالمية الأولى، فاضطرت والدته الفلسطينية المولد إلى العودة به وبأخيه إلى فلسطين، ثم ذهب إلى بيروت للدراسة، وقد وسعت حياته كل هذه التقاطعات، ووسعتها أيضاً مؤلفاته وكتاباته التي توزعت على التاريخ القديم والحديث، وصار لاحقاً أحد أهم المؤرخين وأساتذة التاريخ في الوطن العربي، بعدما حاز «الدكتوراه» مع مرتبة الشرف من جامعة لندن سنة ١٩٥٠ على أطروحته التي حملت عنوان «تاريخ مدن سورية بين ١٢٠٠ و١٤٠٠م»، وساهم مساهمة كبيرة وفعّالة في بلورة الفكرة القومية والوطنية، وأنجز قائمة طويلة من المؤلفات التاريخية الرائعة التي حفلت بأخبار المدن القديمة والحديثة، ورجال الفكر والأدب والسياسة، وكان لمدينة دمشق فيها مكانة مميزة ومكان رحب، مع أنه لم يعش فيها إلا طفولته المبكرة، وكان حينما يتكلم عنها في كتاباته، يتكلم بسلطان الشعر والعاطفة لا بسلطان التاريخ وعين المؤرخ، فجاءت كتاباته -كما يقول -صخر أبو فخر- أنشودة حب وقصيدة وفاء لهذه المدينة العابقة بالتاريخ وسحر الماضي وشواهد السنين..

❖ ❖ ❖

التقيت نقولا زيادة، مرات عديدة، في ندوات ومؤتمرات ثقافية وتاريخية، فقد كان (رحمه الله) يحرص على المشاركة والتواجد في المؤتمرات التي أقيمت في المحافظات عن تاريخها وآثارها ونتائج الدراسات والأبحاث عنها، وكنت في كل مرة ألتقيه أجده لا يقل خصوبة وحيوية وألقاً عن المرة السابقة..إنه نموذج للممانعة.. كان سعيداً بشيخوخته سعادته بشبابه، وكان حساساً لزمنه ولعصره مهما كان هذا العصر.. ذاكرته المدهشة بقيت حيّة بيومياتها وتفاصيلها على امتداد قرن عربي طويل، يعج بالأحداث الكبرى.. لقد كانت ذاكرته تعمل دون كلل ودون نسيان، ودون تفويت لأي تفصيل في الحياة اليومية، تسجل الأرقام

والأيام والسنوات، وتستحضرها في أي لحظة من لحظات المجالس والكتابة، صوراً ومشاهد لا أحلى ولا أجمل..

نقولا زيادة كان من الرجال القلائل الذين يجيدون استحضار التاريخ ورجالاته سرداً وحكاية ومؤانسة، وهذا لم يأت من فراغ أو هواية، بل نتيجة لجهد واسع وكثيف ودائم في البحث التاريخي، قراءة وترجمة وتأليفاً.

يصفه تلميذه الدكتور وجيه كوثراني: «كان مؤرخاً موسوعياً لأزمنة وأمكنة متعددة ومتنوعة، ، بقدر ما كان صاحب ذاكرة حيّة غطت قرناً عربياً كاملاً من الأحداث والوقائع».

مؤلفاته التي تضم نحو اثنين وثلاثين كتاباً، تدل بقوة وعمق على اتساع ميادين المعرفة لديه، وكان يقول عنه الأديب عبده وازن: «عمله في حقل التاريخ، عمل أديب يهوى اللغة وجمالياتها، وعمل أكاديمي، ذي منهج علمي، متين وواضح، ولذلك كانت قراءة كتبه محفوفة بالمتعة الأدبية التي لم تؤثر سلباً على منهجيته ورصانته العلمية».

لم يكن نقولا زيادة، مجرد مؤرخ، بل كان واحداً من الذين صنعوا «علم التاريخ» مرتكزاً على منهجه الأكاديمي وثقافته الشاسعة، الضاربة في أديم المعرفة الشاملة.. لقد أعطاه الله عمراً مديداً، فأمضاه في العطاء والفرح وحب الناس واكتساب المعرفة.

❖ ❖ ❖

في كتاباته وفي فكره ورؤاه، كان نقولا زيادة يدعو إلى القومية العربية، وقد سئل مرة: كيف تدعو إلى القومية العربية وإلى التاريخ العربي، وهو تاريخ إسلامي؟ فقال: الحل ليس بسيطاً، ولكنه ممكن، إذا تذكرت أن هؤلاء الذين قاموا بالفتوحات والأعمال العلمية الكبيرة في الحضارة العربية والتاريخ العربي، كانوا يتكلمون اللغة العربية.. لم يكتب أي عالم مسلم شيئاً إلا باللغة العربي.. في إيران، وفي سواها، كانت كتابات العلماء باللغة العربية، وكانت هناك كتابات أدبية باللغات الأخرى، لكن اللغة العربية هي التي سيطرت..

طالما أنهم استخدموا اللغة العربية فإن تفكيرهم عربي في جوهره وفي إطاره.. قد يكون إسلامياً في جوهره عندما كانوا يتحدثون عن الإسلام، لكن ابن سينا عندما كان يكتب في الطب والفلسفة، فإنه لم يكن يفكرّ إسلامياً، كان يفكر باللغة التي يكتب بها..

في كتاباته وفي دراساته كان نقولا زيادة يبحث عن القمم في الفكر العربي الإسلامي على مدى عصور الازدهار في تاريخ العرب والإسلام، وهو تاريخ طويل، وفضلاً عن طوله فقد كان مليئاً بالعمل النافع والعلم الصحيح والبحث الدقيق ولعله لم تتح لأمة من الأمم التي سبقت العرب في الوجود التاريخي ما أتيح للعرب والمسلمين من حيث عدد هذه القمم الشامخة.

لقد كتب عن أولئك العلماء الذين تأثر بهم شخصياً، أما لقوة الشخصية، أو لنفاذ التفكير، أو للإحاطة العجيبة بالقضايا المطروحة، فكانت دراساته ومقالاته العديدة عن هذه القمم مثل، الكندي الذي كان أثره كبيراً في حمل العرب على الاهتمام بالعلوم الفلسفية، حيث كان صاحب منهج تأثر به الذين جاءوا بعده، وكان عظيم العناية بالمنطق، وكان الرازي من العلماء الذين ساعدوا على خلق العلم العربي الإسلامي وإعطائه شخصية مميزة، وكان ابن سينا فيلسوف الأطباء، والطبري كان قمة من قمم الفكر العربي الإسلامي الشوامخ، فهو مؤسس علم التاريخ، وواضع الكتاب الرئيسي في التفسير.

❖ ❖ ❖

نقولا زيادة لم يكن من المؤرخين والأدباء «الكلاسيكيين» أتذكره، في ندوة عقدت في الإمارات العربية المتحدة سنة ٢٠٠٠ / كيف جلس في هدوء وتواضع وحسن استماع إلى باحث شاب يتحدث بانفعال عن حرب «داحس والغبراء» التي دامت أربعين سنة، وكان القتال فيها يتوقف ثم يعود، ويصف هذه الحرب بأنها «ملحمة كبرى» وعندما انتهى من حديثه، قال له بهدوء: هل صدقت نفسك أن هذه الحرب، مع أنها دامت أربعين سنة، على ما روى الرواة كانت ملحمة؟

غضب الباحث الشاب، واتهم أستاذنا الجليل بالعنصرية والجهل، وقال:

أنت لا تفهم تاريخ العرب، ولا تفهم الأدب العربي والفكر العربي، وأنت بعيد عن العروبة..

وكان جواب راحلنا بهدوء وقوة: أنت كاذب في كل ما قلته.. أنا عربي، وأنا قومي عربي، وأنا أفهم التاريخ العربي والأدب العربي والفكر العربي على قدر يمكنني فيه أن أحكم على الأشياء.. وثمة من يتنطح فيقول إن قصة «الزير سالم» و«الملك سيف ابن ذي يزن» وقصة عنترة، هي ملاحم أيضاً، وهذا كلام لا يثبت أمام البرهان، إذ إن في الحالات كلها التي ذكرت، والتي ثمة ما يشبهها مثل: تغريبة بني هلال وغير ذلك، ليست ملحمة هي قصة رجل يتجه اتجاهاً معيناً ليصل إلى غرض من أغراضه، ويتحدث واضع القصة عن هذا الرجل متابعاً إياه في حربه وفي سلمه، في انتصاره وفي انكساره أحياناً حتى ينتهي الأمر به أنه بطل كبير..

الملحمة لا تنشأ إلا في جو كثير التقلب. كثير التنوّع، كثير الحركة.. العرب عاشوا في الصحراء الواسعة، (أنا أتكلم عن عرب الجزيرة العربية الذين أنتجوا الأدب العربي الكلاسيكي شعراً وخطباً) وعاشوا في هذه الأرض الصحراوية الواسعة، فكيف يمكنهم أن يكتبوا مثل قصة «جلجامش» التي كتبت في بلاد الرافدين في الألف الثالث قبل الميلاد.. كل ما هناك كانت ثمة حرب هنا وهناك بين قبائل وعشائر، وكان ثمة في هذه الصحراء الواسعة، شيء كان الناس يحسبونه نوعاً من صوت السماء هو الجن، ولذلك كل ما أشار إليه العرب في أشعارهم كان نوعاً من قصص الجن، وحركات الجن واحتمالات مسيرة الجن، فالحرب والقتال والقوافل والجفاف وشح المطر والصحراء الواسعة لا يمكن أن تنتج ملحمة..

ولكنني أقول: ألم يكفينا ما أتيناه وجنيناه وقدمناه للعالم من حضارة، فكراً وفلسفة وأدباً وعلماً؟! هل من الضروري أن تكون عندنا ملاحم حتى تتم أمورنا؟! للعرب أفضال كافية كي تجعلهم بين الأقوام التي أنشأت جزءاً كبيراً من حضارة العالم بأكمله..

هكذا كان نقولا زيادة يعالج أمور الفكر والحضارة والأدب والتاريخ في كتاباته ودراساته التاريخية الممتعة.

❖ ❖ ❖

نقولا زيادة كتب كثيراً عن سورية وتاريخها ومدنها وأعلامها وآثارها في مؤلفات: لمحات عن تاريخ العرب، الرحالة العرب، روّاد الشرق العربي في العصور الوسطى، عالم العرب، أبعاد الثورة العربية الكبرى، العروبة في ميزان القومية، قصة الاستعمار في العالم العربي، دراسات في التاريخ (شاميات). دراسات في الحضارة والتاريخ -مشرقيات، المسيحية والعرب..

في كل ما كتب، كان يحرص أشد الحرص على التأكيد أن المدينة ظهرت، أول ما ظهرت في ربوع هذه المنطقة، فيها وضعت اللبنات الأولى للمدينة الإنسانية، من حيث تنظيم الدولة واستثمار الأرض وتنويع محصولاتها وتوزيع المياه فيها ووضع نظام للكتابة وبناء المدن، بما فيها من هياكل وقصور ومنازل ودور وصناعة الأشياء، وتبادل المتاجر والسلع، وتنظيم القوافل وما يتسى أو يستهان به عندما نأخذ بتعداد الشؤون المدنية والتمدنية.

وقد كان يحسب قبل ثلاثة عقود من الزمان، أن سورية لم تكن سوى قنطرة عبر عليها متمدنو أرض الرافدين، ومتحضرو وادي النيل -فاتحين وتجاراً ورحالة- فخلفوا فيها من آثار مدينتهم ما أحيا فيها الزرع والضرع، وحمل الناس على الصناعة وبناء المدن وتنظيم شؤون الدولة، واقتباس أنماط ونماذج الكتابة، ولكن الرفش والمعول اللذين نشطا نشاطاً يكاد يكون منقطع النظير في بلاد الشام، أظهرا أن هذه الرقعة كانت لها من الأصل مشاركات أصلية، وإسهامات أساسية في وضع أسس المدينة والحضارة في بواكيرها الأولى..

نقولا زيادة، من الصعب جداً أن نعتاد غيابك في مؤتمراتنا وندواتنا، وحسبك أنك أعطيت بكل قوة وحيوية حتى الرمق الأخير، وكنت دائماً متماسكاً مشرقاً توّاقاً إلى الجمال والمعرفة.. كنت في صميم ثقافتنا العربية، وستبقى المعلم والمنارة التي نهتدي بها..

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

١٨

ما وراء علم النفس: الشعور واللاشعور

د. فاخر عاقل*

يرى التحليليون من علماء النفس لـ فرويد وجماعاته أن (العقل البشري) مكون من (الشعور) و(اللاشعور) و(مادون الشعور) ويعتقدون أن (فرويد) هو أول من قال بـ (اللاشعور)، وهذا القول غير صحيح. ذلك بأن اللاشعور أو (العقل الباطن) كان معروفاً لدى (شاركو) الذي تتلمذ عليه (فرويد) كان من القائلين باللاشعور.

* مفكر وأديب وتربوي سوري.

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

وعند الفرويديين فإن (ما دون الوعي) هو منطقة انتقال يجب على كل أمر مكبوت أن يمر بها في طريقه من اللاشعور إلى الشعور وهو هامش الشعور. أما الوعي أو الشعور فهو حالة المعرفة والانتباه . هو وعي الأفعال والنشاطات والاستجابات.أو قل هو معرفة الذات والانتباه إليها. وأما اللاشعور (أو اللاوعي) فهو صفة لعمليات نفسية لا يمكن استحضارها بالوسائل العادية وفي التحليل النفسي هو منطقة من النفس تكون موقع الـ (هي) والمكونات.

وهكذا فإن العقل الباطن (أو اللاشعور) معروف منذ القرن الثامن عشر وهو يلعب دوره في الأحلام وفي التوقعات، وهكذا فالحلم يمر من اللاشعور إلى ما دون الشعور إلى الشعور.

إذاً فالعقل البشري عقل باطن تمر حوادثه عبر العقل دون الشعوري إلى العقل الشعوري، وهكذا فإن الأحلام -مثلاً تمر من اللاشعور إلى الشعور عبر العقل دون الشعوري.

وهنا يجب أن نلاحظ أن الحلم ليس كما يقول (ابن سيرين) عبارة عن إشارات تدل على وقائع. إن (ابن سيرين) الذي أخذ



تفسير الأحلام عن اليونانيين يقول إن رواية (الذهب) في المنام تدل على كذا و رؤية (الثعبان) تدل على كذا الخ. نقول إن هذه الأقوال غير صحيحة علمياً. وإذاً فإن الحلم يدل على توقع ما نتيجة لأحداث معينة ويمر من اللاشعور إلى الشعور عبر ما دون الشعور وقد يصدف أن يصح التوقع ويقول صاحب الحلم إن أحلامه لا تخطئ.

يجب أن نذكر أن (اللاشعور) أو العقل الباطن لا ينام وهو يقظ ليلاً نهاراً في حين أن الشعور ينام في اللايقظة وحينئذ ينشط اللاشعور ويرسل أو لا يرسل إلى الشعور جواب سؤال كان قد طرحه ولم يجد جوابه.

وهكذا فإن الإنسان –الأم مثلاً– التي تتوقع منذ فترة وصول رسالة من ابنها الغائب عنها ولا تصل هذه الرسالة فتحلم يوماً بأن ساعي البريد قد طرق الباب وناولها الرسالة وبالفعل فإن ساعي البريد يطرق الباب في اليوم التالي ويناولها الرسالة فتقول إن أحلامها لا تخيب!؟ والواقع لو أن هذه الأم سجلت المرات التي خاب فيها توقعها والمرات التي أصاب فيها لوجدت أن المرات التي خاب فيها تزيد على المرات التي أصاب فيها. ومعنى ذلك أن المسألة مسألة توقع مسألة وإصابة أو عدم إصابة.

المهم إن العقل الباطن لا يكف عن العمل وهو في المنام إنه نشيط كثير التوقع وقد تصيب توقعاته وقد لا تصيب.

في بعض الجامعات الحديثة اليوم ما يسمى (بعلم النفس المجاور) وفيه تقع أحداث عجيبة منها مثلاً ما رأته امرأة إيطالية وهي في مطبخها حين رأت طريقاً جبلياً في أسفله واد وأن في الطريق سيارة تدهورت إلى الوادي الأسفل وأنه كان في الوادي ابن لها توفي على إثر سقوطه.

إن مثل هذه الأحداث يرويها كثيرون من الناس كما أنهم يروون مثلاً قدرتهم على الاتصال بغيرهم من الناس والتحدث إليهم وهذا ما يسميه العلماء بـ (التخاطر) وقد أصر كثيرون من العلماء على حدوث التخاطر لكن التجارب التي أجراها العلماء لم تعطي نتيجة تزيد عن (الصدفة) أعني أن الأمر لا يخرج عن مجرد الصدفة وقد جرب العلماء ذلك بين متخاطرين كثر فلم تكن النتائج أكثر من الصدفة.

وما زال الكثيرون من العلماء يقرون مثل هذه الحوادث ويعتقدون بوجودها لكن التجريب لم يعط حتى الآن نتائج تجريبية دقيقة. وفي بعض الجامعات الآن أقسام خاصة بهذا النوع من علم النفس المجاور، أقسام تعتقد أن المستقبل سيثبت وجود مثل هذه الأمور.

ومعروف أن الصوفيين يقولون بأن كثيراً من الأمور تنكشف لهم وأنهم يتصلون بشكل أو بآخر بالذات الإلهية وهو قول ينظر إليه العلماء الآن بجدية ويبحثون فيه بدقة. ومن يدري؟ لعل الأيام تثبت صحة ما يقولون.

ومن الأمور الثابتة والمتفق عليها أن علم النفس الحديث لا يبحث في طبيعة النفس

(أو الروح). لقد قال تعالى في كتابه العزيز «يسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي. وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً.» إذاً فعلم النفس لا يبحث في طبيعة الروح أو النفس وإنما يبحث في السلوك البشري أو الحيواني ويرصده رصداً دقيقاً. أما (طبيعة الروح) فلا يبحث فيها. إنها من علوم (ما وراء الطبيعة).

وهنا نقف عند وظائف العلم، كل علم. أنها قد تتعرض لطبيعة الأمر أو لا تتعرض وإذا تعرضت فمكان التعرض هو (المخبر) فالعلم يحضر إلى المخبر ما يريد التعرف عليه ويجري عليه التجارب التي يستطيع كل عالم آخر أن يجريها فما من عالم لا يستطيع تحضير الماء –مثلاً– في المخبر. وما من عالم استطاع حتى الآن استحضار طبيعة الروح في أي مخبر.

وحين نتحدث عن الشعور واللاشعور يجب أن لا نخلط بين اللاشعور (العقل الباطن) وبين (الحدس) فالحدس معرفة مباشرة أو فورية دون شعور ودون تفكير مسبق، قل إذا شئت أنه حكم دون تفكير مسبق وتتميز النساء بقوة الحدس عندهن عن الرجال وهن يحكمن على كثير من الأمور بواسطة هذا الحدس وفي كثير من الأحيان تصح أحداسهن.

وهكذا فإن العقل الإنساني مكون من (شعور) وما (دون الشعور) (واللاشعور) الذي هو كما قلنا صفة لعمليات نفسية لا يمكن استحضارها بالوسائل العادية إنه حقيقة لا يمكن نكرانها. وفي التحليل النفسي هو منطقة من النفس البشرية تكون موقعاً للهي والمكونات المختلفة، ولا بد من أخذها بعين الاعتبار حين ندرس الحوادث النفسية ونحللها.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

٢٢

جماليات اللون في النص الشعري
نزار قباني نموذجاً

د. هايل محمد طالب*

١ - التشكيلات الدلالية للفظة (اللون):

جاءت لفظة (لون) في عشرة تشكيلات دلالية. ثلاث مرّات معرّفة بصيغة المفرد (اللون) ومرّة واحدة بصيغة المفرد (لون)، وأربع مرّات معرفة بصيغة الجمع (الألوان)، ومرّتين بصيغة الجمع مضافتان إلى ضمير الغائب (ألوانه، ألوانها). ووردت هذه اللفظة بدلالتها القصدية أربع مرّات، وبدلالتها الإيحائية ست مرّات. وقد جاءت الدلالة القصدية محددة، أي دالة على لون معين، أو مجموعة ألوان، ولم تأتِ بدلالة لونية عامة يقول القباني:

* باحث وأكاديمي سوري -مدرس في قسم اللغة العربية- جامعة البعث.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

//أغطُّ الفرشاة باللون الرمادي//
/١١٥/٦/

فالنعت (الرمادي) حدد طبيعة اللون الحقيقية، ومثل هذا التشكيل قوله:

• //نتفاءل باللون الكاكي//
/٥٨٦/٦/

• //ألاحظ هذا التحوّل في لون عينيك
/٤٤٨/٦/ /

• //يضع ابني أقلامه، وعلبة ألوانه أمامي
/١٢٠/٦/ /

أمّا لفظة (اللون) بدلالتها الإيحائية، فالملاحظ أنها جاءت بدلالة لونية غير محددة؛ إذ لم تشرْ إلى لون محدد، وإنما دلت على الألوان جميعها، وهذه الدلالة العامة حُمّلتْ دلالات متعددة، ففي قصيدة (الممثلون) التي مطلعها:

//حين يصير الفكر في مدينة
مسطّحاً كحدوة الحصان...//

ينتقد الشاعر فيها الواقع العربي، فيتبدل في سياق النص:

//يموت كل شيء
الماء والنبات، والأصوات والألوان//
/١٠٢/٣/

فالشاعر أراد أن يعمم الموت على كل ما هو موجود في تلك المدينة العربية، فأسقطه على الماء والنبات، وهما رمزان للحياة، كما أسقطه على الأصوات والألوان، وهما



رمزان لحرية التعبير، فالصوت أداة الكلام، والألوان أداة من أدوات التعبير الفني. ولكن لفظة (الألوان) أخذت دلالة عامة إيحائية: إذ لم تعد هذه اللفظة دالة على الألوان بالمعنى المرجعي المعروف، وإنّما نُقلتْ دلالتها الخاصة إلى دلالة عامة، فأصبحت دالة على كل أدوات التعبير الإنساني، فاللفظة هنا مجازية دلّ فيها الجزئي (وهو اللون، أداة من أدوات التعبير) على الكلي، وهو أدوات التعبير بشكل عام.

ولفظة (الألوان) في المتن اللغوي النزاري، عندما تأتي معرفة بصيغة الجمع، تأخذ دلالة الجمال بالمعنى العام، وتصبح رمزاً له، كما لاحظنا في السياق السابق، فموت الألوان، هو

موت لكل جمال في حياتنا. وهذا نلحظه في قوله:

//كان لبنانُ لكم مروحةً
تنشر الألــوان، والظـلّ الظليلا//
/٣/٦٢٥/

وقوله:

//... وأجمل الصحراء بستانا من الألوان//
/٦/٢٢١/

فدلالة (الألوان) في هذين التشكيلين، دلالة عامة تفضي إلى الجمال عموماً، انطلاقاً من أن الألوان وسيلة من وسائل الجمال، سواء في فنٍّ أم في الطبيعة.

وقد تدل لفظة (الألوان) على الربيع، انطلاقاً من أن هذا الفصل حافلٌ بالأزهار الملوّنة، فتغدو الألوان رمزاً له:

//وأجعل الصحراء بستانا من الألوان//

فالدلالة هنا جمالية قائمة على تحويل الجفاف القحط (الصحراء) إلى ربيع حافل بالأزهار (الألوان)، كما ينطوي هذا التشكيل على معنى إيحائي أبعد، هو تحويل القحط والجفاف في فكر الإنسان العربي (الصحراء)، إلى جمال ونقاء (الألوان)، كما أن لفظة (الألوان) تحمل دلالة سياسية قمعية، فيقول:

//جئنا لأوربا
لكي نستنشق الهواء
جئنا
لكي نعرف ما ألوانها السماء؟
جئنا
هروباً من سياط القهر والقمع.//
/٦/٣٩٥/

فالسماء لها لون واحد هو الأزرق، إذا استثنينا التغيرات الجوية، لكنّ الشاعر جعل لها ألواناً غير حقيقية. وألا يعي الإنسان في بلدٍ ما اللون الحقيقي للسماء، فيهرب بحثاً عن الألوان الحقيقية لها، فهذا يحمل دلالة قمعية لقهر الإنسان.

نلاحظ أنّ دلالات (اللون) الإيحائية هي دلالات عامة ذات بعد جمالي مستمد من القيمة الفنية لتلك الألوان في فنّ الرسم، إضافة إلى ما أسقطه الشاعر عليها من دلالات مستمدة من روح العصر التي تقدّم الألــوان فيه وسيلة مـن وسـائل التعبير، فانتقلت دلالة الألوان عند نزار من دلالة مرجعية إلى دلالة إيحائية هي حرية التعبير. وهذه الدلالات جميعها جديدة مستمدة من الواقع اللغوي المعاصر، ومما أبدعته مخيلة نزار الشعرية.

والدلالة الإيحائية، هنا، لم ترتكز على الموروث اللغوي القديم؛ إذ إنّ المعجم التراثي يقدّم لنا دلالات مختلفة، إضافة إلى دلالة اللفظة اللونية، فقد ورد تشكيل (صافي اللون)[1]، وتشكيل (كميت اللون)[2] للدلالة على الخمرة، كذلك وردت هذه اللفظة دالة

على معنى خاص بخلاف المعنى العام الذي ورد عند نزار، فدلّت هذه اللفظة في الشعر القديم على ألوانٍ خاصة كالأسود، والأبيض دون أنْ يأتي السواد أو الأبيض نعتاً محدداً لها، وقد اجتمعت هاتان الدلالتان في قول المتنبي:[٣]

جلا اللونُ عن لونٍ هدى كلَّ مسلكٍ
كما انجابَ عن لَوْنِ النهارِ ضبابُ

فلفظة (لون) الأولى جاءت دالة على السواد، ولفظة (لون) الثانية جاءت دالة على البياض، إذ أراد الشاعر أنّ بياض الشيب كان كأنه كامنٌ في السواد، فلما زال السواد عنه بدا وانكشف، فاهتدى صاحبه إلى كل طريق من الرشد والخير، كالنهار إذ جلا عنه الضباب، اهتدى السالك في ضوئه.

وتجدر الإشارة إلى أن لفظة (اللون)، قد وردت في القرآن الكريم تسع مرّات[٤]، مرتين بدلالة قصدية، تحدد ماهية اللون وهويته، وسبع مرات مقترنة بلفظي المصدر (الاختلاف، المختلف) للدلالة على الفروق والتباين وتعدد المشارب بين البشر. ومن ذلك نلحظ عدم استفادة نزار من المعجم التراثي الذي كان أوسع دلالياً من المعجم النزاري، مع الإشارة إلى أنّ المعاصرة مازالت تستفيد من بعض تلك الدلالات للفظة (اللون)، كاستفادتها من دلالتها على الاختلاف والتعدد بين البشر.

٢- التشكيلات الدلالية للون الأحمر:

يحتلّ اللون الأحمر المرتبة الثانية بعد اللون الأخضر في معجم الألوان في النص السياسي؛ إذ تكرر هذا اللون بصيغه المختلفة (٢٩مـرّة)، وقد جاء هذا اللون بالصيغة الاسمية ولم يرد بصيغة الفعل على الرغم من أنّ الاستعمال اللغوي المعاصر يشتق من هذا اللون أفعالاً عدة المضارع والماضي (يحمرّ، احمرّت واحمرّ)، وقد سيطرت التشكيلات النعتية الاسمية على هذا اللون؛ إذ شكّلت ستة وعشرين تشكيلاً جاءت بصيغة النعت الصريحة، أخذ اللون فيها موقع النعت، وجاء اللون اسماً مجروراً في تركيب واحد احتلّ فيه اللون موقع (المنعوت)، وأتبع بنعت. وفي هذا التركيب، كما سنلحظ، حُذف المنعوت الأصلي وحلّ اللون محلّه. وقد ورد اللون الأحمر في التركيب الإضافي مرّة واحدة، وجاء اللون في هذا التشكيل بموقع (المضاف). وقد جاء النعت اسماً معرباً مرة واحدة، وفي هذا التشكيل يمكن ردّ اللون إلى أصل نعتي؛ إذ إنّ اللون الأحمر حلّ مكان المنعوت المحذوف، وبذلك نلاحظ سيطرة التشكيلات النعتية على المعجم اللوني النزاري، وهذه سمة أسلوبية تطبع النص السياسي، وهذا يدلّ على اهتمام الشاعر بالبصري والحسي أكثر من اهتمامه بالمعنوي، ويمكن ردّ هذه

التراكيب الثلاثة التي لم تشكّل تراكيب نعتية إلى أصول نعتية على النحو الآتي:

١ - / / الناس كالثيران في بلادنا
بالأحمر الفاقع يؤخذون / / ٣ /١١٥

فقد جاء اللون اسماً منعوتاً ولكنه في هذا التشكيل حلّ محلّ منعوت محذوف؛ لذلك أخذ محله الإعرابي.

٢- وفي قوله في التركيب الإضافي:

/ / وجهك..
هذا الدفتر المفتوح، ما أجمله
حين أراه ساعة الصباح
يحمل لي القهوة في بسمته
وحمرة التفاح... / / ١٧٩/٦/ /

فأصل اللون، هنا، نعت؛ إذ المراد وجهك أحمر كالتفاح. وهذا ينطبق على التشكيل الثالث:

٣- / / لمن الأحمر المُراق بسيناء
يُحاكي شقائق النعمان / / ٤٨٢/٣/ /

فالمراد بالأحمر، هنا، الدم الأحمر. وبالتالي يمكن أن نستنتج أن التراكيب النعتية هي التي شكّلت التشكيلات الدلالية للون الأحمر. وهذا يجعل دلالات اللون الأحمر ذات صبغة لونية غالباً مما يؤكد انحياز الشاعر القباني إلى لغة المتداول، ولا سيما إذا عرفنا أن الدلالات القصدية في هذا اللون، كما كانت في اللون الأخضر، هي الغالبة، وشكّلت ما نسبته (١٧، ٥١٪) في حين شكّلت الدلالات الإيحائية نسبة (٢٧، ٤٨٪) فهذه النسبة تجعل من لغة نزار قريبة من لغة النثر أو لغة الحديث العادي أكثر من اقترابها من لغة الشعر التي تعتمد غالباً على الانزياحات الدلالية التي تقوم على خرق قواعد الإسناد النحوي بين النعت والمنعوت، فبمقدار خرق الشاعر لهذه القواعد ترتفع نسبة الدلالات الإيحائية، وبذلك ترتفع لغة الشعر عن لغة الكلام العادي.

أما الصيغ التي ورد فيها هذا اللون فهي صيغة فعلاء معرّفة بـ (ال): (الحمراء) سبع مرّات. وصيغة فعلاء نكرة: (حمراء) ثلاث مرّات. وصيغة أفعل معرفة بـ (ال): (الأحمر) ثماني مرّات. وصيغة أفعل نكرة: (أحمر) ثماني مرّات. وورد هذا اللون على صيغة الجمع: (الحُمُر) مرتين. ومرّة واحدة على صيغة فُعلة: (حمرة).

نلاحظ سيطرة صيغة المعرفة (١٨مرة)، في حين لم تتجاوز صيغة النكرة (١١مرة)، وقد أدت صيغ المعرفة جميعها دلالة التفخيم للمنعوت؛ إذ إنّ أغلبها جاءت نعتاً.

الدلالات القصدية لهذا اللون جاءت نعوتاً لونية تعيينية، فالسجادة الحمراء[٥]، والبيارق الحمراء[٦]، وباصاتها الحمراء[٧]، ووردة حمراء[٨]، وقبعة حمراء[٩]، والشقيق الأحمر [١٠]، والكرز الأحمر[١١]، وجرح أحمر[١٢]، وشال أحمر[١٣]،....

أمّا الدلالات الإيحائية لتشكيلات هذا اللون فقد تمحورت حول ثلاث مقولات دلالية أساسية هي: مقولة الجنس والإثارة، ومقولة البطش والقمع، ومقولة الممنوع. وقد سيطرت مقولتا الجنس والممنوع على هذا اللون؛ إذ كانت نسبة ورودهما أكبر من نسبة مقولة البطش والقمع.

برزت مقولة الجنس من خلال وصف ما يوحي بالإثارة الجنسية، دون استعمال لفظة الجنس، وقد استفاد الشاعر من المتعارف عليه بأنه يوحي بالجنس في ثقافتنا المعاصرة، ومن هنا نجد:

//جرائد الصباح ما تغيّرت
الأحرف الكبيرة الحمراء.. ما تغيّرت //١١٥/٣/

فالشاعر في معرض ذم للواقع العربي الجامد الذي يرفض التغيير والتبديل، ويبقى محافظاً على حالة جموده. فجاء اللون الأحمر ليبين الطبيعة الجنسية التي تحكم تفكير الإنسان العربي (صاحب السلطة تحديداً)، حتى في تعاطيه مع الثقافة، فدلالات هذا اللون جاءت على النحو الآتي:

= الأحرف الكبيرة ——— دالة على الكتابة، الصحافة (الثقافة)

= الحمراء ——— (الجنس+ الإثارة)

= الأحرف الكبيرة+الحمراء ——(الثقافة الماجنة الاستهلاكية)

وهذه الدلالات مكررة عند نزار يقول:

//والناس يلهثون
تحت سياط الجنس يلهثون
تحت سياط الأحرف الكبيرة الحمراء
يسقطون// ١١٥/٣/

ويأتي اللون الأحمر دالاً على مقولة الجنس من خلال نعت المكان أو الزمان (الليالي دائماً) الذي تتم فيه الممارسة الجنسية باللون الأحمر، يقول:

//لو تلغى أجهزة التكييف من الغرف الحمراء// /٢٢٤/٣/

فالدلالة اللونية توحي في هذا السياق بالجنس، ووصف الغرف بالحمراء توليد دلالي جديد، وهذا الأمر ينطبق على وصف الزمان الذي تتم فيه الممارسة الجنسية، إذ تنعت هذه الليالي دائماً بأنها ليال حمراء، يقول:

//العباءات كلها من حرير
والليالي رخيصة حمراءُ// /٤٠٥/٣/

واللون الأحمر قد يحمل الدلالة الجنسية ممزوجة بدلالة جمالية شفافة توحي بحب وجمال أكثر من إيحائها بالجنسي الفاضح، أو المنبوذ اجتماعياً، ومن ذلك قوله:

//كيف بوسع امرأة -دون سواها-
أن تتحرك مثل السمك الأحمر داخل شرياني// /٢٠٧/٦/

وقد تأتي دلالة الأحمر عامة، شاملة كل ما يثير الإنسان، وتأتي هذه الإثارة دالة على الحالة البدائية التي يعيشها الإنسان، يقول:

/ / الناس كالثيران في بلادنا
بالأحمر الفاقع يؤخذون / /

/ ١١٥/٣/

فالسياق يقدّم ما يأتي:

أ- الثيران ــــ تثار ــــ بالقماش الأحمر (دلالة جنسية غريزية)

ب- الناس ــــ تثار ــــ بالأحمر (دلالة غريزية عامة توحي ببدائية)

فالأحمر في الأصل يشكّل نعتاً لمحذوف (القماش) يفهم من السياق (أ)، وإذن هناك شيء في (ب) يحمل دلالات الأحمر يثير الناس، ويقابل (القماش) الذي يثير الثيران، فالدلالة عامة إيحائية تشي بكل ما يثير الإنسان البدائي، ويدهشه، ويجعله يعطي الأمور أكثر مما تستحق في حالتها الطبيعية، وهذه دلالة سلبية أراد الشاعر نقلها إلى الناس في بلاده في معرض الذم واللوم والتقريع.

أما المقولة الثانية التي تقدمها تشكيلات اللون الأحمر الدلالية فهي دلالة الممنوع وغير المسموح، ففي قصيدة حملت عنوان (أحمر.. أحمر.. أحمر..) يقول:

/ / لا تفكر أبداً.. فالضوء أحمرْ.
لا تكلّم أحداً.. فالضوء أحمرْ.
لا تغادر قنّك المختوم بالشمع،
فإنّ الضوء أحمرْ.
لا تضاجع حائطاً، أو حجراً، أو مقعداً..
إنّ ضوء الجنس أحمرْ.. / / ١٣٦/٦/ /

نلاحظ أنّ القباني قد استمد دلالة اللون هنا من منظومة إشارات المرور؛ إذ إنّ اللون الأحمر في هذه المنظومة يدّل على التوقف، ويدل على منع المرور، أخذ نزار هذه الدلالة الاتفاقية (الأحمر= ممنوع المرور)، ليولّد منها دلالات جديدة، تشير إلى الممنوعات الكثيرة التي يفرضها الحاكم المستبد؛ فأساسيات الحياة ومقوماتها الأولية كلها ممنوعة، وهذا يدل على إلغاء صفة الإنسانية عن الإنسان؛ إذ إنه مجرّد من أن يمارس إنسانيته بشكلها الصحيح ويمكن توضيح هذه الدلالة بالرسم الآتي:

١- دلالة قصدية (تعينية):

الأحمر ــــــــ ممنوع المرور

٢- دلالات إيحائية: الأحمر في نص نـزار ــــ دلالة الممنوع وغير المسموح (دلالة سياسية)

دلالات الأحمر: # التفكير (الحرية)

الضوء أحمر ــــ الحرية ممنوعة.

الكلام (التعبير) ــــــ الضوء أحمر ــــ الكلام ممنوع.

مغادرة القُن (البيت) ــــ الضوء أحمر ــــ التحرك ممنوع.

حبُّ امــرأة أو فــأرة (ممارسة الإنسانية) ـــ الضوء أحمــرـــ الحبّ ممنوع

ممارسة الجنس ـــ الضوء أحمر ـــ الجنس ممنوع.

فالمزاوجة بين (الحرية، الكلام، الحركة، الحب، الجنس) وبين المصاحبة اللغوية (الضوء أحمر) توحي بقمعية تمارس على الإنسان، في العالم الثالث، فتمنعه من ممارسة إنسانيته.

ويشكّل اللون الأحمر مصاحبة لغوية حديثة تظهر في قوله: (الشمع الأحمر) التي تحمل دلالة اتفاقية توحي بالحجز، ولكنّ الشاعر يحمّله دلالات إيحائية توسّع دلالته، يقول في قصيدة (حوار مع عربي أضاع فرسه):

/ /لو كانت نجد تسمعُني
والربعُ الخالي يسمعني
لختمت أنا بالشمع الأحمر سوق عكاظ/ /
/٢٢٠/٣/

فالدلالة القصدية للأحمر، هنا، توحي برغبة الشاعر في إغلاق سوق عكاظ الذي يدل على الشعر (الكلام)، ولكنّ الدلالة الإيجابية العميقة توحي برغبة في إغلاق الأفواه التي انشغلت بالكلام، وتركت قضيتها الأساسية، أي حمّلت دلالة الإغلاق معاني سياسية تبيّن حال العرب الذين يتعاملون مع قضاياهم المصيرية بالفصاحة والكلمات التي لن تردّ الأرض، ولن تحمي الشرف.

ويأتي هذا اللون دالاً على القتل والتعذيب الذي يعزز مقولة البطش والقمع، كما في قوله في قصيدة (التأشيرة):

/ /في مركز العذاب، حيث الشمس لا تدور
والوقت لا يدور..
وحيث لا يبقى من الإنسان غير الليف والقشورْ
يمتدُ خطُ أحمر..//٦/٩٥/

فالخطُ الأحمر يوحي بقتل ينجم عنه دماء ولا يوحي بموتٍ طبيعي.

٣- التشكيلات الدلالية للون الأبيض:

يحتل اللون الأبيض المرتبة الثالثة في المعجم اللوني عند نزار قباني بعد الأخضر والأحمر، فقد تكرر هذا اللون إحدى وعشرين مرة، وقد تساوى مع اللون الأزرق في مرات التكرار.

ورد هذا اللون بثلاث صيغ لغوية موزعة على النحو الآتي:

صيغة فعلاء نكرة (بيضاء): أربع مرات، وصيغة أفعل معرّفة بـ (ال) (الأبيض): ثلاث مرات، وصيغة الجمع معرّفاً بـ (ال) (الأبيض): مرّتان، وورد مصدراً بـ (ال) (البياض): مرّة واحدة، ومصدراً نكرة (بياض): مرّتين، ومصدراً مضافاً إلى معرفة (بياضه) مرة واحدة.

ولاحظنا في هذا اللون سيطرة التركيب النعتي، مثل بقية الألوان السابقة. وهذه السمة بارزة في المعجم اللوني النزاري.

أما الناحية اللغوية الهامة في اللون الأبيض، فهي استخدام نزار اللون بدلالته القصدية، وهذه الناحية كانت مسيطرة على التراكيب التي ورد فيها هذا اللون، وهي: الورق أبيض[14]، كوفياتنا البيضاء[15]، الشراشف البيضاء[16]، زهرة بيضاء[17]، حمامة بيضاء[18]، البيض الملاح[19]، بياض الياسمين[20].

وقد شكّلت الدلالة القصدية نسبة (٤٣،٧١٪)، من نسبة التشكيلات الدلالية، وهذا أمرٌ له دلالته اللغوية، إذ يُلاحظ أنّ الاستخدام اللوني الحقيقي لهذا اللون في التراث نادرٌ جداً، فقد غلب عليه الاستخدام المجازي، سواء في لغة الشعر أم في القرآن الكريم، وقد جاء في لسان العرب: «العرب لا تقول: رجلٌ أبيض من بياض اللون، إنّما الأبيض عندهم الطاهر النقي من العيوب، فإذا أرادوا الأبيض من اللون، قالوا: أحمر.»[21]، وجاء في مادة (ب ي ض): «اليد البيضاء: اليد التي لا تمنُّ، وقولنا: فلانة بيضاء: دالٌّ على نقاء العرض من الدنس والعيوب؟»[22]

نلاحظ أنّ البياض هي صفة معنوية عند العرب، لا حسية، وقد جاء الأبيض في المرتبة الأولى دائماً في قوائم الألوان عند اللغويين العرب[23]، كما أنه جاء في الترتيب الأول في تكرار الألوان في القرآن الكريم، إذ كُرر إحدى عشرة مرّة[24]، ورد في ثماني مرات منها مترافقاً بأعضاء جسم الإنسان، منها خمس لليد، واثنتان للوجه، وواحدة للعينين[25]، ويلاحظ أنّ دلالات هذا اللون في القرآن توحي بالإيمان، والنقاء، والطهارة، وصفة أهل الجنة، فهذا اللون لونُ التجرّد من الزيف؛ لأنه لون الملائكة، والقديسين، ولون ثياب المؤمنين، ووجوههم في الجنة. والملاحظ أنّ هذا اللون عندما استخدم في القرآن الكريم متصاحباً مع أعضاء الجسم، جاء بدلالة إيحائية، ويمكن رسم قاعدته الدلالية على النحو الآتي:

(((أجزاء الجسم + الأبيض= دلالة إيحائية.)))

وعندما يقترن بالأشياء (الثياب) يعطي دلالة ممزوجة حقيقية- إيحائية:

(((الثياب+بيضاء= دلالتان: حقيقية: لون الثياب.
إيحائية: النقاء والطهر.)))

وقد وردت هذه الدلالات في الشعر العربي القديم، إضافة إلى دلالات أخرى، يمكن رسمها على النحو الآتي:

١- المحسوس (الشيب)+ الأبيض= دلالة قصدية.

٢- المعنوي(المجد)+ الأبيض= الكرم والنقاء والشجاعة[26].

٣- جزء من أجزاء الجسم (اليد)+ الأبيض= الإشراق، الندى، الكرم[27].

٤- الإنسان+ الأبيض= الشجاعة، نقاء العرض[28].

وكان يرد اللون الأبيض متصاحباً مع اللون الأسود في القرآن الكريم في معرض المقارنة، والموازنة بين المؤمنين والكافرين، وكذلك لمحنا هذا الاقتران في الشعر العربي، بل أحياناً كان يحل اللون الأبيض محل الأسود في معرض التيمن بالخير، وهذا ما نلمحه في قول الفرزدق[29] (من الطويل)

رمى الله في جثمانه مثل ما رمى
عن القبْلة البيضاء ذات المحارم

فالمراد هنا بالقبْلة البيضاء (الحجر الأسود)، ولكنّه لما كانت القبلة هي رمزٌ النقاء، والسلام، والخير عند المسلمين، وللون الأبيض حاملٌ لكل هذه الدلالات، جاز هذا الاستخدام على سبيل الانزياح اللغوي.

أما الدلالات القصدية في المتن اللغوي النزاري، فقد جاءت دلالات لونية حقيقية سيطر عليها المنعوت المحسوس المتمثل بالأشياء المادية: (الورق، الكوفية، الشراشف، النوارس، الزهرة، الحمامة، الياسمين.) وفق القاعدة الآتية:

(((المنعوت (المحسوس المادي) + اللون الأبيض= دلالة قصدية)))

وبمقارنة هذه القاعدة الدلالية عند نزار قباني، مع القاعدة الدلالية في المتن اللغوي التراثي، نخرج بنتيجتين لغويتين:

الأولى: التحديد اللوني في المعجم؛ إذ تخلّص هذا المتن من التداخل اللوني، وهذا ما يُعلل سيطرة المنعوتات المادية الحسية التي تتميز في واقعها الحقيقي باللون الأبيض، وهذا ما يبرر الاستخدامات الاسمية دائماً في التراكيب اللغوية لهذا اللون، إذ لم يستخدم الشاعر التراكيب الفعلية فيها، ولم يولّد اشتقاقات لغوية منه، على الرغم من أنّ اشتقاقات هذا اللون، ولا سيما الفعلية منها، مستخدمة بكثرة في لغتنا المعاصرة، مثل قولنا: (ابيضّ وجهنا)، وكذلك في الموروث اللغوي، والمثال الأقرب على ذلك قوله تعالى: **(يومَ تبيضُ وجوهٌ وتسودُ وجوه)** **/آل عمران: ١٠٦/.**

والنتيجة الثانية: اتّساع دائرة المنعوتات، فلم تعد تقتصر على أجزاء الجسم، والنبات على أجزاء الجسم والثياب والمجد والنعمة، كما في المعجم التراثي، بل صارت شاملة لكل ما يمكن أنْ يحمل اللون الأبيض في الواقع المحسوس، وهذا ما أدّى إلى سيطرة الدلالات القصدية على المتن اللغوي النزاري على حساب الدلالات الإيحائية، في

حين لاحظنا اتّساع الدلالات الإيحائية، رغم تكرار أغلبها بين الشعراء، في لغة التراث على حساب الدلالات القصدية.

أما الدلالات الإيحائية للون الأبيض في المتن اللغوي النزاري، فقد شكّلت نسبة (٥٧، ٢٨٪) من مجمل استخدامات هذا اللون، وقد جاءت الدلالات جديدة مبتكرة لم تعتمد على الموروث اللغوي التراثي، بل جاءت نتيجة تأثيرات الحياة المعاصرة، وتأثيرات مفاهيمها في لغة نزار. وهي توليدات دلالية صارت تحمل دلالات محددة نتيجة التواضع بين الناس على دلالات محددة لها، ومن هذا القول القباني:

//وهواك أجمل ثورة بيضاء
تُعلَنُ من ملايين السنين//
/٩٠/٦/

فالقيمة الدلالية لتركيب (ثورة بيضاء) نابعة من استدعائها نقيضها (الثورة الحمراء)، أي الثورة المقرونة بالدماء والقتل، أمّا الثورة البيضاء، فهي توحي بسلام وودّ، فالسياق يوحي بالحب، ولا ولاسيما أنّ الخطاب موجّه من قبل الحبيب إلى حبيبته.

واستمدّت الدلالات الإيحائية لهذا اللون من العرف اللغوي المعاصر تراكيب تنطوي على بُعد دلالي محدّد، كما نلحظ في قصيدة (دعوة اصطياف للخامس من حزيران)، التي يقول فيها:

//ما زلنا منذ القرن السابع
خارج خارطة الأشياءْ
نترقّبُ عنترة العبسيّ
يجيء على فرس بيضاءْ
ليفرّج عنّا كُرْبتنا// /٢١٨/٣/

لا قرينة لفظية تمنع من جعل النعت (بيضاء)، حاملاً لدلالة لونية قصدية، ولكنّ العرف اللغوي المعاصر حمّل دلالة التركيب (فرس بيضاء) دلالة فوق لونية توحي بـ (الحلم الرومانسي) الجميل الذي تنتظر فيه الفتاة غير المتزوجة فتى أحلامها فتُقلتْ بذلك دلالة اللون القصدية في هذا التركيب إلى دلالات أخرى تنطوي على فروسية، وشجاعة، وكرم،...الخ من الصفات التي تميّز الفارس صاحب الفرس البيضاء، وهذه الدلالة (دلالة الحلم) تنطبق على الواقع العربي بعد نكسة حزيران؛ إذ ما زال الشعب العربي يحلم بفارس ينقذه ويخلّصه من واقعه، وهذا حوّل دلالة اللون الأبيض، هنا إلى دلالة إيحائية. فالتوليد الدلالي لهذا التركيب (فرس بيضاء) مرتبط بدلالة عُرفية في المجتمع.

٤- التشكيلات الدلالية للون الأزرق:

يحتلّ اللون الأزرق المرتبة الثالثة في المعجم اللوني النزاري، فقد تكرر هذا اللون إحدى وعشرين مرّة على النحو الآتي:

ورد اسماً معرّفاً بـ (ال) على وزن أفعل (الأزرق) أربع مرات، كما ورد اسماً معرّفاً بـ (ال) على وزن فعلاء (الزرقاء) ست مرّات، ونكرة على وزن أفعل: (أزرق) ثلاث مرات، ومصدراً على وزن فُعْلة: (زُرقة) خمس مرات، ومصدراً نكرة على وزن فُعَّل: (زُرَّق) مرتين، ومصدراً معرّفاً بـ (ال) على وزن فُعلة: (الزرقة) مرة واحدة.

يُلاحظ في هذا اللون عدم استخدام الشاعر التركيب الفعلي، كما يُلاحظ أنّ التركيب النعتي هو المسيطر على البنية اللغوية لهذا اللون؛ ومن هنا يمكن القول: إنّ الشاعر لم يستخدم هذا اللون خارج الإطار الوصفي النعتي، وهذا يُضعف من قدراته الإيحائية.

كما يُلاحظ أنّ الدلالات القصدية لهذا اللون، وردت في عشرة تراكيب، أي ما نسبته (٤٧،٦٢٪) من نسبة التراكيب لهذا اللون. في حين وردت الدلالات الإيحائية في أحد عشر تركيباً، أي ما نسبته (٥٢،٣٨٪) فالنسبة بين الدلالات القصدية، في لغة الشعر عند نزار يدل على جنوحها إلى الوضوح، وعدم الإغراب، أي تقوم هذه اللغة على التقاط الدلالات الحقيقية المنقولة من الواقع مباشرة، وهذا يدل على ميل لغتنا المعاصرة إلى التحديد عند استخدام الألوان، ومنها اللون الأزرق، بخلاف اللغة التراثية التي تداخلت دلالات هذا اللون فيها مع ألوان أخرى، فقد ورد في لسان العرب: «الزرقة –والرأي لابن سيده– البياض حيثما كان، والزرقة: خضرة في سواد العين، وقيل أنْ يتغشى سوادَها بياضٌ. والزرق: بياض في ناصية الفرس...»[٣١].

فهذا التداخل اللوني في التراث، لا نجده في المتن اللغوي النزاري والمعاصر؛ إذ جاءت دلالات الأزرق نعتاً لمنعوت حسيّ على النحو الآتي: الموج الأزرق[٣١]، السماء الزرقاء[٣٢]، عينيه الزرقاوين[٣٣]، البحر أزرق[٣٤]، اللون الأزرق[٣٥]، المدى الأزرق[٣٦].

نلاحظ أنّ تلك التراكيب ناتجة عن مشاهدات بصرية حسية تعتمد نقل المُشاهَد لتصفه بنعته الحقيقي(أزرق)، وبذلك جاءت الدلالة اللونية حقيقية، لا انزياحات لغوية فيها، ولا سيما أنّ تراكيب هذا اللون هي تراكيب نعتية، وظيفتها الأساسية هي التحديد الدقيق للمعنى.

أمّا الدلالات الإيحائية لهذا اللون، فقد كانت أقلّ غنى من بقية الألوان في المتن النزاري، وهي تتوزّع على ثلاث دلالات هي: اللؤم والحقد، والحب، والجمال.

تظهر دلالة اللؤم والحقد، عندما صاحب الشاعر اللون الأزرق، مع كلمة(الدم) في قوله:

//حكّامنا يجري الدم الأزرق في عروقهم ونحن نسل الجارية// /١٠٩/٦/

فدلالة الأزرق، هنا مستمدة من الفهم النازي الذي يرى أن الألمان هم جنس بشري مميز، ومختلف عن بقية الناس، أسقط الشاعر هذه الدلالة على الحكام العرب الذين جعلوا أنفسهم ورثة الله على الأرض، فاستبدوا، وتحكّموا، وابتعدوا عن الناس، وصار الناس بالنسبة إليهم مواطنين مهمّتهم أداء فروض الطاعة. وتركيب (الدم الأزرق) قائم على الانزياح، فمن غير المألوف أن يسند إلى الدم لون غير اللون الأحمر، ولكنّ سوّغ ذلك أنّ الشاعر أراد عبر هذه المصاحبة اللغوية أنْ يُظهر المفارقة بين الحاكم والمحكوم. وقد وردت هذه الدلالة أيضاً في قصيدة «رسالة من جندي في جبهة السويس» التي يصوّر فيها جنود العدوان الثلاثي، إذ يقول فيها:

//إني أراهم
يا أبي، زُرق العيون
سود الضمائر// /٤٢/٣، و٤٦/٣/

فالتشكيل الدلالي الذي ورد فيه تركيب (زرق العيون) جعل هذا التركيب دالاً على اللؤم والحقد الذي يحمله هؤلاء المعتدون.

أما دلالة الحب، فتظهر عندما يقترن هذا اللون بكلمة ما في سياق يوحي بالحب، كما نلحظ في قوله:

//وأنا العاشق الكبير ولكن ليس تكفي دفاتري الزرقاء// /٣٩٦/٣/

فالسياق يوحي بالحب، لذلك فإنّ الدفاتر الزرقاء، هي الدفاتر التي تحتوي كلمات الحب، وبذلك صارت دلالة الأزرق هنا مرتبطة بالعشق والحب.

أمّا الدلالة الجمالية في هذا اللون، فتحقق عبر المصاحبات اللغوية الانزياحية التي لا نجدها في الواقع اللغوي العادي، وهذا ما نلحظه في قصيدة (السمفونية الجنوبية الخامسة) عندما يقول مخاطباً الجنوب:

//سميتك الجنوب
....
سميتك القصيدة الزرقاء
سميتك البرق الذي بناره تشتعل الأشياء// /٦٧/٦/

فالتركيب اللغوي (القصيدة الزرقاء) يقدّم دلالات جمالية، فالقصيدة الزرقاء تركيب انزياحي؛ إذ إنّه تركيب لا واقعي بصرياً، ولكنّه يخلق نوعاً من الجمال على الصعيد الذهني يُوقف البصر عن متابعة القراءة، لتأمّل هذا التركيب. وهذا التركيب نلحظه في تشكيل دلالي آخر، عندما يخاطب الشاعر بيروت، بقوله:

//يا أصدقاء الجرح في بيروت

ألم تبيعوا قمراً لتشتروا زلزالَ
ألم تبيعوا السحب الزرقاء / /
/ ٢٣٦/٦/

فالتركيب النعتي(السحب الزرقاء) قائم على الانزياح، فالسحب لا تقترن باللون الأزرق، وقد أراد الشاعر من هذا الانزياح اللغوي تحقيق وظيفة جمالية، مفادها تخلي الأصدقاء عن جوانب الجمال في بيروت، واستبدالهم بها الحرب والدمار، وهذا ينطبق على قوله أيضاً في القصيدة ذاتها:

/ / ألم تبيعوا وجع النايات في جرودكم
وزرقة الموال؟
ألم تبيعوا جنّة كي تسكنوا الأطلال / /
/ ٢٣٧/٦/

وهذه الدلالة الجمالية تبرز أيضاً عندما يزاوج الشاعر بين الأغنيات، وهي الصوت اللا مرئي، وبين الأزرق في قصيدة(السيرة الذاتية لسياف عربي) عندما يقول على لسان ذاك السيّاف:

/ / إنني الواحدُ
والخالد.. ما بين جميع الكائنات
وأنا المخزون في ذاكرة التفاح
والناي، وزُرق الأغنيات / / ٢٧٨/٦/

فالتركيب(زرق الأغنيات)، يهدف إلى تحقيق وظيفة جمالية عبر المزاوجة بين المعنوي والحسي.

٥- التشكيلات الدلالية للون الأسود:

ورد اللون الأسود في المتن اللغوي المدروس، تسع عشرة مرّة على النحو الآتي: ست مرات معرّفاً بـ (ال) على وزن أفعل(الأسود)، وأربع مرات نكرة على وزن فَعّال(سواد)، وثلاث مرات معرفة على وزن الفعلاء(السوداء)، ومرة واحدة معرفة على وزن: الفُعل(السود).

وقد ورد هذا اللون اسماً، ولم يشتق منه الشاعر الصيغة الفعلية، وجاءت الدلالات القصدية بنسبة(١٠، ٤٢٪)، في حين جاءت نسبة الدلالات الإيحائية (٧٥،٩٠٪). شكّل النعت المباشر اثني عشر تركيباً لغوياً، في حين شكّل النعت المحوّل سبعة تراكيب. وهذا يعني اعتماد الشاعر على البنية اللغوية النعتية في تشكيلاته الدلالية.

سيطر على الدلالات الإيحائية لهذا اللون، دلالات الحزن، والموت، والاكتئاب، والتشاؤم، وقد جاءت الدلالات الإيحائية قريبة التناول، ولم تعتمد على الانزياحات البعيدة. والجدة في هذه الدلالات هي سيطرة دلالة الحزن والاكتئاب، وهي دلالات، وإنْ كانت سائدة في عصرنا، إلا أنها لم تكن سائدة في استخدامات هذا اللون قديماً، أو على الأقل هذا ما نستنتجه من المادة اللغوية لهذا الجذر في لسان العرب؛ إذ لم نلمح ما يشير إلى أن

اللون الأسود هو رمز للحزن والاكتئاب والموت والتشاؤم؛ بخلاف ما نُقل لنا من أنّ العرب قديماً كانت تتشاءم من الغراب(وهو أسود اللون)، ولكن هذا التشاؤم قد لا يعني أنهم تشاءموا من اللون بحد ذاته.(٣٧)

وقد جاءت الدلالات الإيحائية معتمدة على الحسي البصري أكثر من اعتمادها على الذهني، يقول القباني:

//أصرخ تحت المطر الأسود في عينيك كالمجنون..// /٢٦/٦/

فالمطر الأسود، يحمل دلالة حسية شفافة، فالدموع تُمزج بالكحل، وسيلة الزينة، فتأتي سوداء ولكنّ هذا الحزن مؤلم انطلاقاً من أنّ الدموع هي رمز لحزن ما، عمّقت صفة السواد دلالته:

فالدمع+السواد= حزن شديد

كما يُلاحظ أنّ الدلالات الإيحائية لهذا اللون تحمل ظلالاً سياسية: إذ إنها جميعاً تقدّم تصويراً جمالياً للواقع المؤلم الذي يعاني الإنسان العربي منه، والذي يصبغ كل ما يقع تحت ناظر العين باللون الأسود، بكل امكاناته الدلالية ذات الطابع الحزين والكئيب والمتشائم... فالسواد يسيطر على الزمن:

//في هذا الزمن الأسود
أصبح قول الشعر مغامرةً نحو المجهولْ
لا يُعرَف فيها
اسمُ القاتل.. من اسم المقتول//
/٢١٨/٦/

كما يسيطر على الوجوه:

//أنقذوا ماءَ وجهنا يومَ لاحوا
فأضاءتْ وجوهنا السوداءُ//
/٤١١/٣/

والرسوم التي نرسمها والمدينة التي نسكنها:

//يا قدسُ.. يا مدينة تلتفُّ بالسواد//
/١٦٢/٣/

ويسيطر السواد كذلك على نفوسنا، وعلى عقولنا، وعلى داخلنا:

//نفوسنا سوداء
عقولنا سوداء
داخلنا سوداء// /٥٥٥/٦/

نلاحظ أنّ الشاعر قد مازج في تقديم دلالاته بين المعنوي والحسي، وبين الحسي والحسي، ففي قوله: «الزمن الأسود، نفوسنا السوداء، عقولنا السوداء، داخلنا سواده ممازجة بين المعنوي المتمثّل بـ/الزمن –النفوس– العقل– داخلنا/ وبين الحسي المتمثل باللون الأسود. لكنّ دلالة الأسود ذا الصبغة الحسية تحوّلت إلى دلالة معنوية، اكتسبت هذه الصبغة المعنوية من كون المنعوت (معنوي)، وعادة في التركيب النعتي، يسبغ المنعوت على النعت نوعاً من الدلالة (قصدية أو إيحائية)

ويحددها: فالزمن معنوي، والأسود حسي، انتقل من الحسية، بتأثير المنعوت، إلى المعنوية، فأصبح الزمن مصبوغاً بالسواد لا الحسي، بل المعنوي، فجاء دالاً على اغتراب الإنسان، وبؤسه، والحالة القمعية التي تُمارس عليه في هذا الزمن، انطلاقاً من أنّ الزمان واحد لا يتغيّر ولا يتلوّن، ولكنّ اللذين يعيشون في الإطار الزماني هم من يسبغ على الزمان ألوانه وأحواله. وهذه الدلالة القمعية دلالة مركزية لاستخدام اللون الأسود في النص النزاري المدروس. وتأسيساً على هذا، فإنّ هذه الدلالة التي أسبغت على الزمن تنطبق تماماً على جزئياته، وهذا ما نلحظه في قول القباني: «وجوهنا سوداء»[٣٨]، «مشنقة سوداء»[٣٩]، مدينة تلتف بالسواد»[٤٠]، نفوسنا سوداء /عقولنا سوداء/ داخلنا سواد»[٤١]

فما دام الزمن كله عند الشاعر قد صبغ باللون الأسود، لون التشاؤم والاكتئاب والقهر، فلا غرابة أن تكون جزئيات هذا الزمن المُعبّر عنها بالإنسان والنفس والعقل والوجه والمدينة، حاملة لتلك الدلالات، انطلاقاً من أنّها جزء من كل، والكل هو الزمن المملوء بالقهر والظلم الذي يُفرض على من يعيش فيه. من هنا نجد أن المدينة تُضفي عليها سمات إنسانية، فتلتفّ بالسواد، لون الحداد على كل ما هو جميل في هذه الحياة، ولا غرابة بعد ذلك أم يصبح:

/ /لوننا المفضّلُ السواد
نفوسنا سواد
عقولنا سواد
داخلنا سواد
حتى البياض عندنا
يميل للسواد/ / /٣/ ٥٥٥/

ولا غرابة أن يصبح كل ما نرسمه(دائرة سوداء):

/ /يضع ابني علبة أقلامه أمامي
ويطلب مني أن أرسم له بحراً
آخذ قلم الرصاص
وأرسم له دائرة سوداءْ
يقول لي ابني:
«ولكن هذه دائرة سوداءُ، يا أبي
ألا تعرف أنْ ترسم بحراً؟
ثم ألا تعرفُ أن لون البحر أزرق؟»
أقول له: يا ولدي
كنتُ في زماني شاطراً في رسم البحار
أما اليوم.. فقد أخذوا منّي الصنارة
وقارب الصيد
ومنعوني من الحوار مع اللون الأزرق
واصطياد سمك الحرية/ / /١١٦/٦/

من هنا يمكن ملاحظة أن سمة السواد التي وردت نعتاً للزمن في التشكيلات الدلالية السابقة، تشكّل الدلالة العامة عند نزار، وتصبح الدلالات الجزئية الأخرى متفرّعة عنها، وهذا ما يجعل(صفة السواد) دلالة مركزية للون الأسود.

الهوامش

(١) ورد هذا الاستخدام في شعر المتنبي في قوله: (البسيط)

يروي صدى الأرض من فضلات ما شربوا محض اللقاح وصافي اللون سلسال

انظر: ديوان المتنبي(١٩٧٨)، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه ووضع فهارسه مصطفى السقا ورفاقه، دار المعرفة، لبنان: ج٣/٢٨٣

(٢) ورد هذا الاستخدام في شعر المتنبي في قوله: (البسيط)

إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبيب النفس مفقود

كميت اللون: الخمرة الحمراء. انظر ديوان المتنبي، م.س: ج٢/٤١.

(٣) انظر ديوان المتنبي، م.س:ج١/١٩٠.

(٤) انظر: مادة (ل و ن) في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، تأليف: محمد فؤاد عبد الباقي (١٩٨٥)، القاهرة. والآيات التي ورد فيها لفظ (اللون) هي: البقرة:٦٩(مرتين)، الروم:٢٢، النحل:١٣- ٦٩، فاطر: ٣٥- ٢٧(مرتين)، الزمر:٢١. وانظر: ظاهرة اللون في القرآن الكريم: محمد قرانيا(١٩٩٨)، مجلة التراث، اتحاد الكتاب العرب، العدد (٧٠): ٨٧ وما بعدها.

(٥) انظر: نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة،م.س: ٣/١٣٢/

(٦) انظر: نفسه: ٣/٢٨٥

(٧) انظر: نفسه: ٦/٣٨٧

(٨) انظر: نفسه: ٣/٤٠٩- وانظر:٦/٢٢٧

(٩) انظر: نفسه: ٣/٢٩٩

(١٠) انظر: نفسه: ٣/١٩٣

(١١) انظر: نفسه: ٣/٥٩٧- وانظر:٦/٢٣٦.

(١٢) انظر:نفسه: ٣/٣٨٧.

(١٣) انظر: نفسه: ٣/١٩٣.

(١٤) انظر: نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، م.س: ٦/٢٤، وانظر: ٦/٢٢، ١٨٩.

(١٥) نفسه: ٣/١٩٧، وانظر: ٣/٤٩١.

(١٦) نفسه: ٦/١٢٧.

(١٧) نفسه: ٣/٣٧٦، وانظر: ٣/٤١٠.

(١٨) نفسه: ٣/٤١٢، وانظر: ٦/٣٩٥.

(١٩) نفسه: ٣/٢١١، وانظر: ٦/٣٩١.

(٢٠) نفسه: ٦/٢٧٢، وانظر: ٣/٦٢٤.

(٢١) انظر: لسان العرب: مادة: (ح م ر).

(٢٢) نفسه: مادة: (ب ي ض)

(٢٣) انظر: النمري: الملمع، م.س:١.

(٢٤) الآيات التي ورد فيها هذا اللون هي: آل عمران: ١٠٦- ١٠٧ (مرتين)، يوسف: ٨٤، البقرة:١٨٧، الأعراف:١٠٨، طه: ٢٢، الشعراء: ٣٣، النمل: ١٢، القصص: ٣٢، الصافات: ٤٦، فاطر: ٢٧، انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، م.س: مادة: (ب ي ض).

(٢٥) انظر: محمد قرانيا(١٩٩٨): اللون ودلالاته في القرآن الكريم، مجلة التراث العربي، العدد: ٢٧٠، اتحاد الكتاب العرب، دمشق:٩١

(٢٦) ومنه قول أبي تمام: (من البحر الكامل)

ألبستَ فوق بياض مجدك نعمة
بيضاء حلت في سواد الحاسد.

انظر: ديوانه، م.س:

(٢٧) فبياض الوجه يدل على إشراق الممدوح، ومنه قول المتنبي: (من البحر البسيط)

بياضُ وجهٍ يُريكَ الشمسَ حالكةً
ودرُّ لفظٍ يُريكَ الدرَّ مخشلبا

الحالك: الشديد السواد، المخشلب: خرز أبيض يشبه الدرّ، إنّ نور وجهك يغلب نور الشمس،

حتى ترى إذا قابلتها سوداء، وأنّ لفظك أحسن من الدُرّ، حتى يُرى الدُرّ إذا نطقتَ كأنه خرز.
انظر ديوانه، م.س: ج١/١١٢..

وبياض اليد يدل على الكرم، ومن ذلك قول البحتري: (من البحر الكامل)

أحشمتني بندى يديك، فسوّدت
ما بيننا تلك اليد البيضاءُ

انظر: ديوانه، م.س: المجلد الأول/٢٠.

(٢٨) من دلالة البياض على السيادة، والشرف قول المتنبي: (من البحر البسيط)

وذاك أنّ الفحول البيض عاجزة
عن الجميل فكيف الخصية السود

(٢٩) انظر: ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت: المجلد الثاني/٣٠٩.

(٣٠) انظر: لسان العرب، مادة: (ز ر ق). وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا اللون لم يرد في القرآن الكريم إلا مرة واحدة، راجع المادة اللغوية نفسها في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم.

(٣١) انظر: الأعمال السياسية الكاملة، م.س: ٥٨١/٣.

(٣٢) نفسه: ٤٢١/٣.

(٣٣) نفسه: ١٩٧/٦.

(٣٤) نفسه: ١١٦/٦.

(٣٥) نفسه: ١١٦/٦.

(٣٦) نفسه: ١٤٧/٦.

(٣٧) انظر: لسان العرب: مادة (س و د)، وتجدر الإشارة إلى أن بعض تلك الدلالات السابقة قد وردت في النص القرآني، إذ ورد هذا اللون فيه سبع مرات في المواقع الآتية: فاطر:٢٧، آل عمران: ١٠٦ (مرتين)، النحل:٥٨، الزخرف:١٧، الزمر:٦٠، ورد هذا اللون خمس مرات مقترناً بالوجه لتجسيد حالة يتصف بها الكفار الذين في قلوبهم مرض وزيغ عن الحق، فجاءت دلالات هذا اللون معبرة عن حالة الاكتئاب النفسي الذي انعكس على وجوههم بشكل لا يمكن إخفاء ملامحه.

(٣٨) انظر نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، م.س: ٤١١/٣.

(٣٩) نفسه: ١٠٩/٣.

(٤٠) نفسه: ١٩٢/٣.

(٤١) نفسه: ٥٥٥/٣.

❖ ❖ ❖

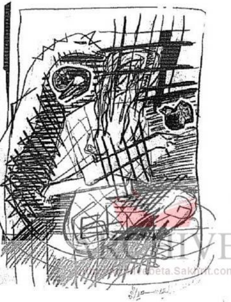
الفعل التربوي وأهميته

د. توفيق داوود*

التربية من منظور غربي

تطلع أفلاطون قديماً إلى ضرورة تكوين مجتمع من الأحرار فكان خياره لذلك التربية. إيماناً منه بعظمة الفكرة وجلال سموها فقد وقف بقوة ضد كل صور الظلم والقهر والتسلط الذي يتعرض له الإنسان مؤكداً على أن التربية التي تقوم على القهر والإكراه لا تولد أحراراً وإنما عبودية وهذا يتناقض مع الجوهر السامي للتربية الذي هو إعداد الإنسان وبناؤه حرا متكاملاً جسداً وعقلاً وروحاً.

* باحث في التربية (سورية).
- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.



شكلت الحرية التربوية روح وجوهر الثقافة اليونانية لا بل منطلقها إلى حضارة كونية شاملة وفي ظلال تلك الحرية استظل العقل الإنساني وضرب جذوره في الزمان والمكان الإنسانيين ليقدم للإنسانية إبداعاً فلسفياً ونبوغاً فكرياً لم يكن ممكناً بدون حرية العقل الإنساني ومما يدعو إلى التأمل والدهشة ما تضمنته قوانين صولون العتيقة من تأكيد صريح على الأهمية الكبيرة لحب الآباء لأبنائهم وما يتركه من آثار إيجابية في الأوساط الأسرية حيث جاء في مدونه هذه القوانين «إن الأبناء في حل من رعاية آبائهم في شيخوختهم عندما يكبرون إذا كان هؤلاء الآباء قد اخلّوا بواجب الحب الأبوي نحوهم عندما كانوا أطفالاً»[١].

لقد نصت نظرية أفلاطون التربوية على ضرورة العمل بصورة بالغة الجدية باتجاه إنهاء العمل بصورة كلية بأي لون من ألوان التربية القسرية التسلطية الإكراهية قائلاً «يجب إن نضفي على الدرس صورة لا تنطوي على أي نوع من الإرغام لأن تعليم الحر ينبغي ألا يتضمن شيئاً من العبودية»[٢]

ويخاطب أفلاطون المعلم قائلا

«ليس لك –أيها الصديق الكريم- أن تستخدم القوة مع الأطفال وإنما عليك أن تجعل التعليم يبدو لهواً بالنسبة لهم وبهذه الطريقة يمكنك أن تكتشف بسهولة ميولهم الطبيعة»

رؤيــة بعض المفكرين الأوربيــين للتربية

إن البحث في الفكر التربوي يندرج تحت الإيمان بالمقولة التالية وهي أن الذي يغير مسار الإنسانية هو الفكر وخير الأمثلة في تاريخ الإنسانية الحديث هو ما أثمره فكر الفيلسوف الألماني هيجل الذي فتح الطريق لتظهر حركات متباينة ومختلفة من الفاشية والنازية والشيوعية. إن تأثير الفكرة لا يقل عن تأثير الديناميت فالفكرة تولد فكرة وتلمس عقلاً إلى أن تصل إلى عقول الجماهير ولا يخفي على أحد ما حملته تلك المذاهب من تأثيرات على الإنسانية جمعاء ودون تجن في ذلك فإن الفكر الهيجيلي قد لعب دوراً بالغ الأهمية في العملية التربوية الألمانية والتي صنعت الفكر النازي الهتلري وإذا كان للفكر مثل تلك الأهمية والفاعلية ألا ينبغي لنا الاطّلاع على بعض من جوانب الفكر الأوروبي الذي بواسطته استطاعت إن تنتقل أوروبا من العصور الوسطى إلى الحديثة فالمعاصرة وشتان ما بين أوروبا العصور الوسطى وأوروبا العصور الحديثة والمعاصرة ودون أدنى شك في ذلك فإن الانتقال تم بالإنسان الذي أعد إعــداداً إنسانياً وذلـك من خـلال التربية التي تبدأ بالأسرة ومن ثم المدرسة فبقية المؤسسات المجتمعية.

ألم يكن روسو يؤمن بأن الطفل هو حجر الزاوية في العملية التربوية وفي كتابه (اميل) أخضع روسو المنهج للطفل بدلاً من إخضاع الطفل للمنهج وأعطى لدوافع الطفل الأهمية التي تستحقها في اختيار المنهج وتنظيمه ألم يكن (ابيلارد) محقاً عندما طالب باعتبار العقل محكاً للحقيقة واقر الأسئلة طريقة لاكتشافها. ومن أجل الحقيقة واكتشافها فقد آمن بعض من المفكرين الأوروبيين إن المعرفة لا يمكن بناؤها إلا من خلال بناء قويم للإنسان يقع أمره على التربية والمرتكزات المجتمعية التي تسهم إما سلباً أو إيجاباً في التأسيس لتربية تسهم في صناعة الحر عقلياً والأمن نفسياً والمحصن أخلاقياً والناضج انفعاليا تحقيق ذلك تقوم مؤسسات مختلفة على الرغم من اتفاقها الشكلي إلا أنها كثيراً من الناحية العلمية إلا أن المهم هو أن يكون هدف جميع المؤسسات في المجتمع هو صالح الطفل والمجتمع.

فلنتأمل كيف صاغ الفلاسفة والمفكرون الأسس والمرتكزات التي يجب إن تؤسس عليها العلمية التربوية

مما كان يردده المربي الهولندي ايراسموس //ERASMUS// -١٤٦٧- ١٥٥٦- تأكيده على إن القبول والرضا والأخذ لا يكون بالإكراه وممن نكرههم بل العكس قائلاً:

//بأننا نتعلم بيسر من الذين نحبهم//

وإن القسوة في التربية غير مجدية أبداً وإنه باللين والرقة نستطيع أن نخلق من الأطفال ما نشاء وكان يؤكد أيضاً إن الثقافة ليست غاية بذاتها بل هي وسيلة من أجل بناء الروح الإنسانية.

الخلاقة المبدعة

وقديما قال الحكيم الشرقي أحيقار

((من يصنع خيراً يلق خيراً ومن يصنع شراً يلق شراً ومن حفر لأخيه حفرة فإنه سيملأها بجسده))[٣].

ونظراً لما للتربية من أهمية كبيرة في حياة الكائن الإنساني فإن الفيلسوف الألماني ويليام ليبنتز //WILHELM LEIBTTIZ// قال ((إن التربية كلية القدرة لأنها تستطيع أن تجعل الدببة ترقص)).

لقد كان مونتيني //Montaigne// من أشد المدافعين عن الأطفال منعاً لاستخدام الشدة والعنف في تربيتهم وليس ذلك فحسب بل كان نصيراً قوياً للتربية الديمقراطية حيث قال:

((إننا بدلاً من أن نحبب الآداب إلى الأطفال لا نزودهم إلا بالذعر فانزعوا القسوة والقوة إذ لا شيء في نظري اقتل للطفل واخطر على الطبيعة السليمة منهما))[٤].

روسو في دفاعه عن الإنسان وثورته ضد التسلط وعبودية الإنسان وسخريته الشديدة وتهكمه على القيم والمعايير التربوية السائدة في عصره قائلاً:

((إن الإنسان المتمدن يولد ويعيش ويموت في حالة عبودية إذ يوضع في قماط عندما يولد ويزج في كفن عندما يموت ويقيد بانحلال الحياة الاجتماعية أثناء حياته))[٥].

هولفيتيوس //Helvetius// يشير إلى أن التربية تملك قدرة كلية. حيث يعلن ((أن الناس يولدون على مبدأ التكافؤ وإنهم يحملون كفاءات وقدرات واحدة والتربية وحدها هي التي تكرس التباين بينهم))[٦].

ولم يقتصر هجوم روسو على التربية السائدة قيمها ومعاييرها وإنما تناول جهل التربية معتمداً أن آفة التربية تكمن في جهل الطفولة وعدم قدرة التربية على استنهاض الطاقات القابعة في الطفولة لذلك كان يقول:

(دعوا الطفولة تنمو في الأطفال مؤمناً بأن الطفل ليس راشداً صغيراً بل هو كيان يتميز بخصوصية وقوانين نموه وبالتالي فإن التربية الحقة هي هذه التي يدرك فيها المربي الوضعية الخاصة للطفولة وهذا يملي عليه الخروج على القاعدة التقليدية بأن الطفل راشد صغير)[٧].

هيربارت //Herbart// يقول:

((إنه ليس بالتوبيخ واستخدام العنف تتم تربية الطفل وعندما تنطلق التربية على أساس من التروي والصبر ولاستمرار

بعيداً عن تسجيل النتائج الفورية الظاهرية وعندما تنطلق أيضاً من مبدأ الاستمرارية وتسعى نحو هدف محدد من غير أن تترك للأحداث والظروف الخارجية مجالاً كبيراً للتأثير خارج إطارها المحددة فهي تسيطر على الوسائل الضرورية كافة من أجل التأثير بعمق في النفوس))[8].

الفيلسوف الألماني كانط //Emman-uel Kant// يرى أن الفعل التربوي فعل بالغ الأهمية والدقة على عاتقه تقع الصورة التي ترتسم على ملامح الناس سعادة وشقاء.

((إن ثمة اكتشافين أساسيين يحق للمرء أن يعدهما أصعب الأمور وهما فن حكم الناس وفن تربيتهم))[9].

والإنسان كما يقول كانط: إما أن يروض ويوجه ويعلم آليا وإما أن ينوَّر تنويراً حقيقياً. وبالطبع رؤية كانط للترويض تكون للكلاب والخيول ويمكن أن يكون للبشر لبني الإنسان ولكن التربية عنده لا تتم بالترويض فالمهم قبل كل شيء أن يتعلم الأطفال كيف يفكرون.

أما التربية بالنسبة إلى بستالوتزي//Pestalozzi// فهي التربية الحرة التي تسعى إلى بناء الإنسان الحر المتكامل وبالتالي فإن مفهوم التربية كما يعتقد بستالوتزي يتنافى تماماً مع مفهوم التسلط والإكراه في العلمية التربوية يجسدان نزعة إلى التدمير والإفناء وبالتالي فإن التربية على حد تصوره لها ((هي تحقيق النمو المتناسق لكل قوى الفرد الروحية والنفسية والعقلية))[10].

وفي قراءة ذات دقة وموضوعية للفعل التربوي وصور القهر والتسلط التي تلفه فإن دوركهايم لا يقرأ ظاهرة التسلط التربوي بمعزل عن سياقها الاجتماعي التاريخي فيرى دوركهايم بأنها ظاهرة ثقافية أتت مع رياح التطور الاجتماعي وتحول المجتمعات الإنسانية من مجتمعات بسيطة إلى مجتمعات مركبة ومما بينه دوركهايم وأجاد في تبيانه أن القوى التربوية والأخلاقية التي تمارس القسر على الفرد وتغتصب طبيعته الإنسانية تجعله في الوقت نفسه عاشقاً لها وقيماً بها)).

إن المدخل لأي حياة ديمقراطية اجتماعية في إطار اجتماعي يتوقف أولاً وأخيراً على تحقيق التربية الديمقراطية في إطار المؤسسات العاملة عليها. وفي رؤية تقريرية يؤكد روجيه كوزينة //Roger Cousi-net// على التربية الحرة قائلاً:

//يجب على المعلم أن يكون حاضراً بكل وجوده الإنساني وليس بوجوده كأستاذ فحسب إنه يحتفظ بكامل سلطته الفكرية والمعنوية

غير أنه لا يفرض هذه السلطة على تلامذته بل يضعها في خدمتهم//[11].

التربية العربية بين الحرية والطغيان

إذا كانت هذه بعض من صور ورموز الفكر التربوي الغربي الذي أراد الانتصار لعقل الإنسان الغربي فما هو حال المؤسسات التربوية العربية إن إحساس الإنسان بالحرية هو من أولى أسباب السعادة الحقيقية وإن فقدان الحرية هو العامل الأهم في عدم معرفة طعم السعادة.

الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه عبر عن الحرية بصرختها الاستفسارية قائلا:

((متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً)) .

حيث لا يحق لأي إنسان أن يستعبد الآخر ولقد تغنى الأدباء والفلاسفة والكتاب في مجتمعنا العربي بالحرية وحلموا بها خبزاً وشعراً وقصة ورواية إلا أن أحلامهم وأشعارهم ونظرياتهم كانت وما زالت تلقى حرباً لا رحمة فيها من قبل الطغاة لأن الحرية والطغاة ضدان لا يلتقيان لذلك جند هؤلاء كل أسلحتهم على الجبهات الأخطر للحرية وهي التربية ومؤسساتها أن الواقع العربي برمته والواقع التربوي كجزء منه يواجه اليوم غياباً كبيراً و متزايداً لقيم الديمقراطية التربوية التي بدونها يصعب الحديث عن مجتمع إنساني متوازن حر فالطريق إلى الحرية يمر عبر البوابة الأمامية للمؤسسات الديمقراطية وما تحتويه تلك المؤسسات من أدوات منهجية ينبغي إن تسعى باتجاه تعزيز مبادئ العدالة والمساواة كبديل عن علاقات القهر والتسلط التي لن تقود بأي حال من الأحوال إلا إلى نتائج مدمرة على الإنسان الذي يواجه صوراً متعددة من القهر قهر خارجي استعماري وقهر داخلي تخلفي يقود إلى النتيجة التي يرسمها مصطفى حجازي قائلاً بقدر ما تتضخم //أنا السيد// وينهار الرباط الإنساني بينه وبين السود يصبح الأول أسير ذاته وينحدر الثاني إلى أدنى سلم الإنسانية //٠٠٠٠// ويعمم نموذج التسلط والخضوع على كل العلاقات وعلى كل المواقف من الحياة والآخرين والأشياء.

تتسم علاقة الرجل بالمرأة والكبير بالصغير والقوي بالضعيف والمعلم بالتلميذ ورجل الشرطة بالمواطن كل سلطة كانت واجتماعية أم طبيعية تصطبغ لا محالة بهذه الصبغة حتى الموقف من الحيوان والجمادات يتميز بالموقف التسلطي الرضوخي نفسه //....// حتى الحب يعاش في البلاد

النامية تحت شعار التسلط والرضوخ تسلط المحبوب ورضوخ الحبيب //..../ / وهكذا كيفما تحرك إنسان العالم الثالث في العمل في المدرسة في البيت في الشارع يجابه بأشكال متنوعة من التسلط والقهر تفقده الشعور الأساسي بالأمن والسيطرة على مصيره وتجعله نهباً للاعتباط والقلق[١٢]. هذه الصورة التي يرسمها حجازي لنواتج القهر في العالم الثالث فنحن لسنا بمنأى عن كثير من صورها والتي يمر الكثير منها عبر تربيتنا التي نتلقاها وليس أدل على ذلك من الصريح والواضح في الأمثال الشعبية العربية. التي تؤكد بصريح القول على الضرب كوسيلة للتربية ((اضرب ابنك وأحسن تأديبه)). ((اكسر للعيل ضلع بيطلعله اثنين)).

السؤال المهم طرحه هنا هو كيف تكون هذا النسق التربوي في مجتمعنا العربي من الأسرة إلى المدرسة إلى بقية المؤسسات المجتمعية الأخرى التي تنبعث منها رائحة الإلغاء للحرية. لا شك في أن البعد التاريخي الزمني يلعب الدور الحاسم في تكوين واستمرارية مثل تلك العلاقات التربوية ذات النسق التقليدي فالاحتلال الخارجي وديمومة علاقات التسلط والإملاءات التي تفرض من الخارج والبنية المجتمعية التي لا ينفصل تكوينها عن مجمل تلك العوامل التي تشكل العامل المتمم في استمرارية علاقات التخلف التي يعاد صنعها عبر المؤسسات التربوية العربية تمثل انعكاساً حقيقياً لما يعتمل في المجتمع من إنتاج وإعادة إنتاج لآليات العنف والتسلط وفي هذا الاتجاه يقول خلدون النقيب محدداً ملامح حياة المجتمع عبر مكنة العنف والتسلط ((تضطهدنا الدولة ويقهرنا الإرهاب فنضطهد أبناءنا ونرهبهم حتى يلتزموا بقيم وأنماط سلوكية لا تنبع من واقعهم الجديد وإنما تنقل لهم من مجتمع قديم وقد كفت هي أن تكون مفيدة وإيجابية))[١٣].

د. هشام شرابي يصنف الاضطهاد إلى فئات قائلاً:

((إن الاضطهاد في مجتمعنا هو ثلاث أنواع –اضطهاد الفقير- واضطهاد الطفل –واضطهاد المرأة- هذا الاضطهاد ما الذي سيولده غير القهر؟))[١٤].

والقهر كما يقول مصطفى حجازي نتائجه هي خلق شخصية تحاول الرد بصورة غير مباشرة حيث //يحاول الإنسان المقهور الانتقام بأساليب خفية –الكسل- التخريب- أو رمزية- النكات والتشنيعات- وهذا يخلق ازدواجية في العلاقة –رضوخ ظاهري وعدوانية خفية-.

إن أبرز مثل على هذه الازدواجية هو

موقف الرياء والخداع والمراوغة والكذب والتضليل //...//يعمم على كل العلاقات -كذب في الحب والزواج- كذب في الصداقة- كذب في ادّعاء السامية- كذب في ادعاء الرجولة-كذب في المعرفة- كذب في الإيمان- كما يكذب المسؤول على المواطن وكما يدعي رجل الشرطة حين يدعي الحفاظ على القيم والأخلاق والنظام- وكما يكذب الموظف على صاحب الحاجة- وكما يكذب التاجر على المشتري- كذلك يكذب الحرفي على الزبون.

معظم العلاقات زائفة ومعظم الحوار تضليل وخداع //...// فالآخر ليس مكافئاً لنا بل أداة نستغلها...

إن الفرد في حياتنا الاجتماعية إما أن يكون غالباً أو مغلوباً قاهراً أو مقهوراً وهنا تغيب العلاقات الإنسانية الأفقية لصالح العلاقات العمودية الرأسية. وكما يرى محمود قنبر أن تربية تستحوذ على المساحة الاشمل من ثقافتنا التربوية ((فالصفع والضرب أسلوب اجتماعي شائع مألوف في حياتنا ونستخدمه كل يوم في صبحه ومسائه —الحاكم يضرب المحكوم- والغني يضرب الفقير- والقوي يضرب الضعيف- والكبير يضرب الصغير- والرجل يضرب المرأة- والمعلم يضرب التلميذ- وهكذا نضرب أنفسنا بأنفسنا ونستمرئ الضرب نتربى به فلا عجب أن تقبلنا الضرب بيد غيرنا تنزل الصفعات على وجوهنا وكرامتنا))[15].

إن ما تنتجه الثقافة التربوية العربية هو الكراهية والتي تتمركز في الأسرة وفي المدرسة وفي كل العلاقات الاجتماعية على ما يرى د.حليم بركات أنها تنتج قيما سلوكية سلبية مثل المكر والتخفي والمسايرة والكذب-

وفي إطار الأسرة العربية يستخدم الآباء أساليب شتى في تربيتهم إلا أسلوباً واحداً لا يجري العمل به لأن فاقد الشيء لا يعطيه وهو أسلوب التربية الحوارية الديمقراطية التي تؤكد على الذات المتفاعلة الإيجابية البناءة فالمستخدم تربوياً في أسرنا أنواع شتى من أساليب القمع النفسي والجسدي من الازدراء إلى الاحتقار والامتهان والسخرية والتبخيس وأحكام الدونية والألقاب والألفاظ النابية بمقابل كل ذلك يريد الأب من أبنائه الاحترام والتفوق والنجاح والحب والتفاعل الأسري ولكن الذي يحصده هو خلاف ذلك حيث التنافر العاطفي والانفعالي وعلاقات العدوان والغضب وغياب علاقات التفاهم والاحترام لذلك نادراً ما نرى أسرة عربية واحدة تخلو من المشاحنات اليومية وانعدام الثقة والرغبة في التفرد والاستحواذ بأنانية مفرطة.[16]

لقد استطاعت التربية التسلطية العربية أن تقطع صلة الرحم بين الآباء والأبناء وبالعكس دون أن تقدم بديلاً سوى المزيد من الإحساس بالنقص والدونية والخيبة والفشل يتلوه الفشل ويعقبه خضوع وطاعة في ظل غياب القيم الحرية والتعاون والمساواة التي تحشو حياتنا حشواً لفظياً لا يتجاوز حدود اللفظ واللغو الذي لا نعاقب عليه لأنه كما جاء في ثقافتنا الإسلامية ((لا يؤاخذكم الله اللغو في إيمانكم إلا ما تعمدت عليه القلوب)).

وبالطبع أن قلوبنا لم تتعمد في المساواة والحرية إلا اللغو لذلك تبقى هذه القيم لفظا ليس أبعد إذا كان هذا هو حال تربيتنا لأبنائنا هذه التربية التي كما أشرنا لا تؤدي إلا إلى أحدث شرخ نفسي اجتماعي في علاقتنا علينا أن نفهم التربية فهماً جيداً بأنها عملية قصدية يتم عن طريقها توجيه الأفراد الإنسانيين لنمو الأفراد الإنسانيين)[١٣].

الممارسات التربوية العربية ونتائجها

تنطلق التربية العربية من مسلمات خاطئة تنظر فيها إلى الطفل على أنه راشد صغير يدرك ما يدركه الراشدون ويجب عليه تمثل واجباتهم المسلمة الثانية في التربية العربية التقليدية وهي أن الطفل ينطوي على نزعة شريرة منغرسة في فطرته ومهمة التربية استئصال النزعة الشريرة في الأطفال وإحداث تغييرات جوهرية في غرائزهم وميولهم الطبيعية وغرس فضائل أخلاقية بدلاً عنها.

يحتاج القيام بمثل تلك التغييرات إلى جهد كبير ومضني لكن التربية تأخذ أقصر الطرق إلى ذلك وهي محاولة السيطرة على الأبناء من خلال الفعل التربوي الذي يترك آثاراً بالغة الأهمية بالنسبة للكائن وكلما استطاعت العائلة إدماج الطفل في إطارها والاستجابة لكل قيمها كلما حققت مزيداً من التماسك العائلي الذي ينجح في إدراج الطفل في المجتمع حيث الانتماء أولا للعائلة ومن ثم المجتمع وفي حال وجود تعارض بين مصلحة العائلة والمجتمع فإن الفرد منذ طفولته ولاءه تجاه العائلة أولا وليس تجاه المجتمع وهذه أحد أهم الإشكاليات الكبيرة التي تصنعها التربية العربية بين مصالح الفرد ومصالح المجتمع حيث المكون النفسي للفرد العربي مرتب على أساس من الأولويات أولها مسؤلية تجاه الأبوين ومن ثم الأخوة فالأقارب وتزداد الدائرة إلى الحي ومن ثم المدينة وربما تأخذ أشكالا أكثر بروزا وسلبية حيث تصبح المسؤلية اتجاه الطائفة أو المذهب أو العشيرة أو القبيلة وأخيراً يأتي المجتمع وهنا

يبرز الـدور بالغ الأهمية بالنسبة لما تقوم به مؤسسة الأسـرة في مجتمعنا فالغالبية العظمى لآلية الفعل التربوي داخل الأسرة لا يخلق كائنا سويا حراً قادراً على مواجهة مسؤولة لأسباب منها

١- محدودية دور الأب في المراحل العمرية الأولى حيث الاهتمام بالأطفال من مظاهر عدم الرجولة واذكر هنا حديثاً مسجلاً لأخ وصديق من اليمين وهو الدكتور يحيى صالح محسن حيث بعث لأحد أصدقائه في بلد أوربي بشريط مسجل بصوته قال في الشرق تربينا على ألا نتألم حتى لو كنا نعيش في ذروة الألم وألا نبدي عواطفنا أو نتظاهر بأي فعل أو سلوك يتناقض مع مظاهر رجولتنا....

إنه التدريب على رجولة كاذبة تعلم الكذب والتمويه والرياء والظهور بما لسنا نحن فيه....

إذن الطفل هو حصيلة عمل الأم والأب. الأم بتعلقها الكبير وحبها التملكي المفرط والأب بغيابه ومحدودية تواجده في المراحل العمرية الأولى وارتفاع درجات هذا التواجد في مراحل عمرية لاحقة حيث يطلب من الابن أن يصبح رجلا مطلوب منه مواجهة مشكلات الحياة التي يزج فيها دفعة واحدة أنها حالة مريض يطلب منه الفوز في سباق للجري أو غيره دون شك فإنه سوف يتعثر ثم يحبط

وتتال النتائج ((هشام شرابي)) يوصف النظام التربوي في العائلة العربية بقوله:

((إن النظام التربوي والاجتماعي يثني الطفل عن الثقة في آرائه الخاصة ويشجعه على قبول آراء الآخرين دون ترددا أو تساؤل وهذا ما ينمي في نفسه الإذعان للسلطة أي لأبيه وللشيخ وللمعلم وفيما بعد لكل من هو أقوى منه أو أعلى منزلة أو جاهاً وهو إذ يكبرُ يتعلم أن يكون متحفظاً وألا يتخذ موقفاً حاسماً في أي موضوع لذلك نراه يكتسب عادة //استثارة// الآخرين وأخذ رأيهم بعجزه عن اتخاذ قراراته بنفسه))[١٨].

لذلك من نتائج هذه التربية اشتداد الأزمات في مرحلة المراهقة بين الآباء والأبناء. الأبناء الذين يتعرضون لتغيرات فيزيولوجية ونفسية واجتماعية لا يعترف بها الآباء لا بل يرونها ضرباً من الشذوذ والخروج عن الطاعة وعدم الاعتراف بالجميل لذلك كثيراً ما يتوجس الآباء خوفا وريبة من مرحلة المراهقة بأنها المرحلة الأخطر في حياة الكائن بينما هي المرحلة الأجمل والأكثر قدرة على العطاء والنجاح ومن أجل مزيد من التطويق والحيطة فإن الأهل يلجؤن إلى أساليب شتى منها الازدراء والتوبيخ والتجميل حيث وصف ايريك فروم فاعلية هذه الطريقة بقوله:

((لا شـيء أكـثر تـأثيراً وفـاعـليـة في

سحق معنويات الفرد من إقناعه بأنه تافه ورديء))[19].

تنشأ تحت وطأة الفعل التربوي العربي إماتة الوجدان الداخلي الذي يحاسب ويعاقب ويؤنب وينتقد أي تنتفي النفس اللوامة وتبقى الإمارة بالسوء دون خوف أو رادع وجداني داخلي أخلاقي ويبقى العيب والخوف والضبط من الناس أي لا عيب ولا خوف فيما لا يراه الناس ولا يسمعونه لذلك من أجل عدم كشف المبطن والمكتوم وراء كل جملة أو كلمة غالبا ما تستعمل كلمة //بدون أو بلا معنى// لأن كل كلمة يمكن أن تؤول إلى معنى آخر فما دمت بعيداً عن عيون الناس ومشاهدتهم يمكن أن تفعل ما تشاء إذن الفعل التربوي العربي يشجع على ازدواجية السلوك أو انعدام المسؤولية لغياب الذات الفاعلة.

ما زالت أساليب التربية التقليدية تهيمن بشكل واسع في أوساطنا الاجتماعية ومن نتائج هذه التربية كما يصفها مصطفى صفوان قائلاً: إن التربية العربية بأنظمتها القمعية تمنع الفعل من أن يكون مبدعا والفكر من أن يكون ناقداً، فالطاعة في المجتمع العربي وفي أنظمته التربوية هي القيمة العليا التي تأخذ طابعاً لا يقبل الجدل ولا يسمح بالاختلاف.))[20].

الأسرة ودورها في العملية التربوية

وفي نظرة وصفية للواقع التربوي العربي المعاش وما تتبعه الأسرة من أساليب شتى في التربية التي تعتمد أساليب التخويف كأسلوب تربوي يأخذ شكل التسلط كطريق أقصر للتعامل مع ما يحتاجه الأبناء من تربية بخلق واقع أسطوري خرافي لإرهاب الطفل وكبح متطلبات نموه الجسدي والنفسي والانفعالي ونتائج ذلك كله تظهر في قتل النمو العقلي عند الأطفال الأمر الذي يكون كائناً محبطاً عديم الفاعلية سهل الانقياد وسريع الانهزام ومن ثم الاستسلام لكل شيء للطبيعة وظواهرها وللقوة المتجسدة في المجتمع يقول زيعور //تلجأ الأم العربية إلى التخويف بالأب والحيوانات والجن كي ينام الطفل أو يطيع أو يهدأ ومن ثم ينتقل التخويف إلى التهديد بالضرب والعصا وبالمعلم أخيراً فالمدرسة العربية مكان للتأديب وتطويع الطفل على الطلب لكي يكون مؤدباً فاتراً مطيعاً سلبياً إن التربية العربية التقليدية لا تعد الطفل لكي يقارع ويناقش بمقدار ما تنمي فيه الالتواء و الازدواجية والاعتماد على الكبار))[21].

ولا أبالغ إذا قلت إن الأسرة العربية هي سبب أزمات الإنسان العربي وانتكاساته

وفشله وانطوائه وإحساسه بالضعف وعدم القدرة على المواجهة على كل مستوى من مستويات الحياة وإن لم تتغير القيم التربوية داخل الأسرة العربية فلن يكون هناك مجتمع وجيل عربي قادراً على مواجهة المستقبل ودون مداورة في قول الحق إن الأسرة هي صورة المجتمع والعلاقة بينهما وبين المجتمع علاقة جدلية كل منهما يؤثر بالآخر فيتكون النظام الاجتماعي الذي يحتاج هو الآخر إلى تغيير تدريجي تسهم فيه كل الفعاليات الاجتماعية وخاصة المسؤولة والواعية والتي تتحسس الواقع المعاش وتأخذ على عاتقه أمر تفعيل عملية تغيير الفعل التربوي الحالي واتخاذ كافة الإجراءات الضرورية واللازمة من أجل تمكين الأسرة من تغيير مواقفها التربوية اتجاه أبنائها عن طريق تعريف الأسرة بكل الصور السلبية التي تنتج عن تعاملها واستخدامها لأدوات لم تعد تصلح لتربية الإنسان ((فالعصا والأب والحيوان والشيطان أدوات قمع للطفل ومثيرات للرعب تؤدي في النهاية إلى قتل روح النقد والإبداع واغتيال الحرية في نفوس الأطفال والناشئة))[٣٢].

على الأسرة كوحدة اجتماعية تتباين في أوضاعها الاقتصادية والثقافية أن تعيد النظر في تعاملها مع الأطفال شباب المستقبل كذات وليس كموضوع ربحي أو تجاري أو استثماري أو لهوي فغالباً ما تلجأ بعض النسوة إلى الولادة لمجرد التسلية وبسن متأخرة أهكذا تكون العلاقات الإنسانية؟

الهوامش

١- أحمد محمود خليل الإنسان والتربية في جمهورية أفلاطون، المعرفة/ دمشق، السنة٣٥ العدد آب أغسطس ١٩٩٦ص ١٠٢
٢- أحمد محمود خليل، المصدر نفسه ص٢٧٦.
٣- أحيقار حكيم من الشرق الأدنى القديم بيروت ١٩٦٢ص ١٠٢.
٤- عبد الله الدايم التربية عبر التاريخ من العصور القديمة حتى أوائل القرن العشرين (بيروت: دار العلم للملايين ١٩٧٨ص ٢٩٨.
٥- نقلاً عن علي وطفة، التربية عند إميل دركهايم (دمشق دار الوسيم للخدمات الطباعية ١٩٩٣) ص٨٣.
٦- نقلاً عن محمود عبد الرزاق شفشق، الأصول الفلسفية للتربية ط٣ الكويت دار البحوث العلمية ١٩٨٠ص ٢٧٢.
٧- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الدين والتربية عند كانت (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠) ص٢٤.
٨- فاخر عاقل، التربية قديمها وحديثها (بيروت دار العلم للملايين ١٩٧٧) ص ١٦٨.
٩- إميل دركهايم التربية والمجتمع ترجمة علي وطفة مصدر سبق ذكره ص٩٠.
١٠- مارسيل بوستيك العلاقة التربوية ترجمة بشير النحاس مراجعة ميلد أميدو من الفكر التربوي

العالمي (تونس المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إدارة التربية ١٩٨٦) ص٧٤.
١١- المصدر السابق
١٢- مصطفى حجازي التخلف الاجتماعي سيكولوجية الإنسان المقهور ط٦ (بيروت معهد الإنماء العربي) ص٢٨.
١٣- خلدون حسن النقيب التنشئة الاجتماعية في عصر مضطرب في الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، الطفل العربي والمجتمع دراسات في التنشئة الاجتماعية للأطفال ١٩٩٣ص ١٤٦.
١٤- هشام شرابي مقدمة لدراسة المجتمع العربي بيروت الأهلية للنشر والتوزيع ١٩٧٧ص ٨٨.
١٥- مصطفى حجازي المصدر نفسه ص٤١- ٤٢.
١٦- محمود قنبر التربية وترقية المجتمع الكويت دار سعد الصباح مركز ابن خلدون للدراسات الإنمائية ١٩٩٢ص ١٣١.
١٧- انظر حليم بركات المجتمع العربي المعاصر بيروت ١٩٨٤.
١٨- هشام شرابي مصدر سابق ص٢٣.
١٩- نقلا عن هشام شرابي مصدر سابق ص٣٦.
٢٠- مصطفى صفوان صناعة القهر علاقة التعليم بالإبداع في المجتمع العربي الناقد العدد ٧١ (مايو أيار ١٩٩٤) ص٤٣.
٢١- علي زيعور التحليل النفسي للذات العربية أنماطها السلوكية والأسطورية ط٤ (بيروت دار الطليعة ١٩٨٧) ص٥٦.
٢٢- علي زيعور المصدر نفسه ص٥٨.

الدراسات والبحوث

٥٣

آفاق الإبداع في شعر أبي تمام

د. إحسان النص*

وجد أبو تمام (١٩٠ - ٢٣١) في عصر نضجت فيه الثقافة العقلانية، وازدهرت الآراء الكلامية، وامتزجت فيه ثقافة الأمم المنضوية تحت سلطان الدولة العباسية، ولا سيما ثقافة فارس والهند والروم بحضارة العرب. فآتت أكلها في ازدهار الحضارة العربية الإسلامية. فكان لا بد لأبي تمام من أن يفيد من ثقافات عصره وحضارة بيئته وكان بطبيعته طلعة شغوفاً بالمعرفة والتزوّد من مختلف الثقافات. فتجلت في شعره سمات ثقافية وعقلانية لا نجد مثيلها في شعر كثير من الشعراء الذين عاصروه. فأعانته على التجديد والإبداع في شعره.

---

* اديب وباحث وعضو في مجمع اللغة العربية بدمشق.

- العمل الفني: مطيع علي.



وقد أوتي أبو تمام عقلاً ناضجاً صقلته الثقافات التي تزوّد بها، كما أوتي مقدرة فذّة في توظيف آفاقه المعرفية في شعره. ولم يكن يرضى لنفسه أن يكون شعره ضحلاً من الناحية الفكرية، بل كان ينزع إلى أن يقول شعراً يتميز بعمق الأفكار والنظرات وأن يغوص على المعاني المبتكرة. ولهذا كان شعره لا يخلو من بعض الغموض والتعقيد وإيراد المعاني في مسارب جديدة لا عهد للشعراء بها.

وهذا ما أسخط عليه رواة الشعر القديم المتوارث من العصرين الجاهلي والإسلامي، فهو يغاير مذاهب أولئك الشعراء وطرائقهم في التصوير وأداء المعاني.

كان أبو تمام يعني نفسه ويجهد خاطره في إيراد المعاني المبتكرة، ويتكئ على نفسه في إبداعها. ولم يكن أبو تمام أول الشعراء المجدّدين في شعرهم ، فقد سبقه إلى ذلك شعراء جددوا في المعاني وتوليدها، أمثال بشار بن برد، ومسلم ابن الوليد وأبي نواس، ولكنهم لم يصلوا إلى ما وصل إليه من إغراق في ابتكار المعاني حتى ليعسر فهمها إلا على النخبة، ولهذا عسر فهم شعره على رواة الشعر القديم ووقفوا منه موقف الإنكار لمغايرته أساليب الشعراء القدامى ومعانيهم، قال له أبو سعيد الضرير بخراسان: لم تقول ما لا يُفهم، فأجابه بقولته المشهورة: لم لا تفهم ما يقال[1]. وهاتان العبارتان تمثلان موقف فريقين من شعر أبي تمام: فريق يعجز عن إدراك معانيه فهم لا يفهمون أكثر شعره

ولذلك فهم لا يرضون عن شعره ويسخطون على قائله ويذمّونه. وفريق آخر من المثقفين الذين لديهم المقدرة العقلانية والتذوق الفني ما جعلهم يفهمون معانيه ويدركون أبعاد شعره فهم يعلنون إعجابهم بشعره، ومنهم من غالى في هذا الإعجاب.

كان من المعجبين بشعره الشاعر عمارة ابن عقيل بن بلال بن جرير، مع كونه يجري على مذاهب الشعراء القدامى، فقد سمع الأبيات الأولى من قصيدة أبي تمام الدالية التي مطلعها:

غدت تستجير الدمع خوف نوى غد

وعـاد قَـتـاداً عندها كلُّ مَرقد

فقال معلقاً عليها: لله درُّه، لقد تقدّم صاحبكم في هذا المعنى كلَّ من سبقه على كثرة القول فيه، حتى حبّب الاغتراب، ولما سمع تتمة القصيدة قال: كمُل والله، إن كان الشعر بجودة اللفظ وحسن المعاني واطراد المراد واستواء الكلام فصاحبكم هذا أشعر الناس[٢].

وكان من المعجبين به أيضاً الشاعر المجيد علي بن الجهم، وكان تلميذ أبي تمام البحتري —على جودة شعره- يقدّمه على نفسه ويعدّه أستاذاً له. ومنهم محمد بن حازم الباهلي الذي قال فيه: ما سمعت لمتقدم ولا محدَث بمثل ابتدائه في مرثيته:

أصمَّ بك الناعي وإن كان أسمعا

ولا مثل قوله في الغزل:

ما إن رأى الأقـوام شمساً قبلها

أفلـت فـلـم تـعـقـبـهـم بـظـلام

وممن كان يقدمه من الشعراء المعاصرين له: ابن الرومي وأبو نواس، ومن العلماء أبو العباس المبرّد. وكان ممدوحوه معجبين بشعره يوالونه بصلاتهم ومنهم: هارون الرشيد والخليفة المعتصم بالله، وأحمد بن أبي دواد، والحسن بن وهب، وأبو سعيد الثغري القائد المشهور، وخالد بن يزيد الشيباني، وغيرهم كثير.

وللنظر الآن في آفاقه إبداعه ومواطن تجديده.

أ- التجديد في المعاني

جدد أبو تمام في معاني النسيب المقول في مطالع قصائد المديح. ومثال هذا التجديد مقدمة قصيدته الدالية في مديح القائد المشهور أبي سعيد الثغري، وهو محمد بن يوسف الطائي:

غدت تستجير الدمع خوف نوى غد

وعـاد قَـتـاداً عندها كلُّ مرقد

وأنـقـذهـا مـن غـمـرة المـوت أنـه

صـدودُ فـراقٍ لا صـدود تعمُّد

فأجرى لها الإشفاقُ دمعاً مورّداً

من الدم يجري فوق خدٍّ مُوَرَّد

هي البدرُ يغنيها تـودُّدُ وجهها

إلى كل من لاقت وإن لم تـودَّد

ولكنني لم أحـو وفـراً مجمّعاً
فـفـزتُ بـه إلا بـشَـمـلٍ مـبـدّد
ولم تعطني الأيـام نوماً مسكناً
ألَــذّ بـه إلا بـنـوم مُـشَـرّد
وطول مقام المرء في الحيّ مُخْلِقٌ
لديباجتيه فـاغـتربْ تتجدّد
فإني رأيت الشمس زيدت محبةً
إلى الناس أن ليست عليهم بسَرمد[3]

وهذه الأبيات هي التي أعجب بها عمارة بن عقيل وجعل أبا تمام اشعر الناس فيها. فقد جمع أبو تمام في أبياته هذه التجديد في معاني الفراق ومعاناة الأسفار، مع جودة الألفاظ وروعة الأداء والإبداع في التصوير.

وجدّد أبـو تمـام في معنى الصـداقة، فليس المعوَّل على الوصال والنسب وحدهما، لكن اتفاق المشارب والمنازع يؤلف بين قلوب الأصدقاء، قال يخاطب صديقه الشاعر علي بن الجهم:

إن يُكـد مطَّـرَد الإخــاء فإننا
نغدو ونسـري في إخـاءٍ تالـدِ
أو يختلفْ ماءُ الوصال فماؤنا
عـذبٌ تحـدَّر من غـمـام واحـدِ
أو يـفـترقْ نسبٌ يـؤلـفْ بيننا
أدب أقـمـنـاه مقـام الـوالـد[4]

وكرّر هذا المعنى في موضع آخر فقال:

ذو الوُد مني وذو القُربى بمنزلة
وإخوتي أُسوة عندي وإخواني
عصابة جـاورت آدابـهـم أدبي
فهم وإن فرّقوا في الأرض جيراني
أرواحنا في مكان واحـد وغدتْ
أجسامُنا لشآم أو خراسانِ[5]

وجل تجديد أبي تمام في المعاني نجده في أماديحه ووصف جود ممدوحه. وقد شهد له أعرابي فصيح بأنه اشعر أهل الزمان بقوله:

ما جود كفك إن جادت وإن بخلت
من ماء وجهي إذا أخلقتُه عوضُ

ومن تجديده في وصف جود مدوحه قوله أيضاً في مديح المعتصم:

هو البحر من أي النواحي أتيته
فلجته المعروف والجودُ ساحلُهْ
تعوّد بسط الكف حتى لو انه
ثناها لقبض لم تُطعه أناملُه
ولـو لم يكن في كفه غير روحه
لجاد بها فليتّقِ اللّه سائله[6]

وبيت أبي تمام هذا ينظر إلى قول زهير بن أبي سلمى:

تــراه إذا مـا جـئـتـه متـهلّلاً
كأنك تعطيه الذي أنت سائله

ولكن أخذ على زهير أنه جعل ممدوحه يطرب لجود النـاس عليه أكثر من طربه للعطاء.

وقوله يصف أريحية ممدوحه لدى السؤال وسروره بمقدم معتفيه عليه:

ونغمة مجتدي جدواه أحلى
على أذنيه من نغم السَّماح(٧)

وقد اخذ البحتري عنه هذا المعنى فقال:

نشوان يطرب للسؤال كأنما
غناه مالك طيئ أو معبدُ(٨)

وقد أخذ البحتري من أستاذه أبي تمام كثيراً من معانيه.

وقد بلغ أبو تمام الذروة في تجديد المعنى وابتكارها في بائيته التي مدح بها المعتصم حين فتح عمورية. فقد استهلها بتفضيل أنباء السيف على أنباء المنجمين، وقد زعموا للمعتصم أن عمورية لا تفتح إلا في زمن الصيف، وتكذيب أبي تمام للمنجمين يمثل نزعته العقلانية التي لا تخدعها ترّهات المنجمين وأقوالهم الباطلة. يقول:

السيف أصدق أنباءً من الكتب
في حدّه الحدّ بين الجِدّ واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في
متونهنّ جلاء الشك والريب
والعلم في شهب الأرماح لامعةً
بين الخميسين لا في السبعة الشُّهب
أين الرواية أم أين النجوم وما
صاغوه من زُخرفٍ فيها ومن كذبِ
تخرُّصاً وأحاديثاً ملفقةً
ليست بنبعٍ إذا عُدت ولا غَرَبِ(٩)

ومن معانية في هذه القصيدة تصويره إعجابه بما أصاب عمورية من خراب ودمار بعد حريقها- وإن كنا لا نقرّه على الشماتة والإعجاب بمشاهد الدمار- قوله:

ما ربعُ ميّة معموراً يطيف به
غَيلانُ أبهى رُباً من ربعها الخرِب
ولا الخدودُ وقد أُدمين من خجلٍ
أشهى إلى ناظري من خدّها الترِب

وأبدع في وصف شجاعة الممدوح حتى جعله وحده جيشاً لجباً:

لو لم يقُد جحفلاً يوم الوغى لغدا
من نفسه وحدها في جحفلٍ لجبِ(١٠)

ومن العسير استقصاء آفاق تجديد أبي تمام في المعاني لكثرتها.

ب- تجديده في مطالع القصائد:

جرى الشعراء القدامى في وصفهم الأطلال في مطالع قصائدهم على الإتيان بمعان تكاد تكون مكررة. فلمّا اضطُر شعراء العصر العباسي إلى مجاراتهم في وصف الأطلال إرضاء لممدوحيهم، جدّدوا في هذه المقدمات واتوا بمعان وصور لم تخطر في بال الشعراء القدامى.

فمن تجديد أبي تمام في المقدمات الطللية قوله:

على مثلها من أربُـع وملاعب
أُذيلت مصونات الدموع السواكب[11]

ونحو قوله في مقدمة قصيدة مدح بها مالك بن طوق التغلبي:

لـو أنّ دهـراً ردّ رجـعَ جـواب
أو كفّ من شأوَيه طولُ عتاب
لعذلته في دمنـتَـين بـأمـرة
ممحـوّتَـين لـزيـنـب ورَبــاب
ثنتان كالقمرين حُفّ سناها
بكواعب مثل الدّمى أتـراب[12]

وقوله في مقدمة قصيدة مدح بها القائد أبا سعيد الثّغري:

من سجايا الطّلول ألا تُجيبا
فصـوابٌ من مقلة أن تَصوبا
فاسألنها واجعل بُكاك جواباً
تجد الشوق سائلاً ومُجيبا[13]

وقـولـه في مطلع قـصـيـدة مـدح بها المعتصم:

أجل أيّها الرَّبعُ الذي خفّ أهله
لقد أدركت فيك النّوى ما تحاولُه
وقفتُ وأحشائي منازل للأسى
به وهو قَفْرٌ قد تعفّت منازلُه
أسائلكم ما بـالُـه حكم البلى
عليه وإلا فاتركوني أسائله[14]

وقوله في مطلع قصيدة مدح بها خالد بن يزيد الشيباني:

طَلَلُ الجميع لقد عفوتَ حميدا
وكفى على رُزئي بـذاك شهيدا
دمـنٌ كـأنّ البَـين أصبح طالباً
دمَـنـاً لـدى آرامـهـا وحـقـودا[15]

وقد استهلّ بعض قصائده بالنسيب، على سنن القدماء، ومن ذلك قوله:

أرأيــت أيَّ سـوالـف وخُـدود
عنّت لنا بين اللّوى فـزَرُود[16]

وقوله مخاطباً عاذلته من قصيدة مدح بها عبد الله بن طاهر:

هنّ عـوادي يوسف وصواحبه
فعزماً فقدماً أدرك السُّؤلَ طالبُه
أعاذلتي ما أخشنَ الليلَ مركباً
وأخشنُ منه في المُلمّات راكبه
ذريـنـي وأهــوالَ الـزمـان أُفانها
فأهواله العظمى تليها رغائبه[17]

ونحو هذا كثير في شعره.

ج- تجديده في الصور البيانية:

كـان لأبـي تـمـام موهبة تصويرية فذّة أعانته على ابتكار الصور الفنية من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجازات لم يجاره فيها أحد ممن سبقوه.

فمن إبداعه في التصوير قوله في هجاء الأفشين:

مـازال سرّ الكفر بـين ضلوعه
حتى اصطلى سرّ الزّناد الواري

نـاراً يساور جسْمَه من حرِّها
لَهَبٌ كما عصفرتَ شقَّ إزارِ
طـارت لها شُعلٌ يُهدّم لفحُها
أركـانَـه هـدمـاً بغير غُبـارِ
صلّى لها حيّاً وكان وقودَها
ميتـاً ويدخُلها مع الفُجّارِ
رمقوا أعـالي جذعه فكأنما
وجدوا الهلالَ عشيّةَ الإفطار(١٨)

وفي داليته التي مدح بها أبا سعيد الثغري صور مبتكرة تستثير الإعجاب، وقد شهد له عمارة بن عقيل حين سمعها بأنه أشعر من تقدمه، فمن صوره المبتكرة فيها قوله:

غدت تستجير الدمع خوف نوى غدٍ
وعاد قتاداً عندها كلُّ مرقدِ
فأجرى لها الإشفاق دمعاً موردا
من الدم يجري فوق خدٍّ مُوَرَّدِ
هي البدر يغنيها تودّد وجهها
إلى كل من لاقت وإن لم تَوَدَّدِ(١٩)

وقد أبدع في التصوير في قصيدته التي رثى بها محمد بن حُميد الطوسي بقوله:

فما كنتَ إلاّ السيفَ لاقى ضريبةً
فقطّعها ثم انثنى فتقطّعا(٢٠)

وفي قوله من قصيدة مدح بها المعتصم:

وجَرَّد سيفَ الحقّ حتى كأنه
من السلّ مودٍ غِمدُه وحمائلُهُ
فإن باشر الإصحار فالبيض والقنا
قِراه وأحواضُ المنايا مناهلُه
وإن يبن حيطاناً عليه فإنما
أولـئـك عُقـالاته لا معاقلُه
هو البحر من أي النواحي أتيتَه
فلجّته المعروف والجودُ ساحلُه
تعوّد بسط الكفّ حتى لو انه
ثناها لقبض لم تُطعه أنامله(٢١)

ومن إبداعه في التصوير قوله في مديح خالد بن يزيد الشيباني:

نسب كأن عليه من شمس الضحى
نُوراً ومن فَلَق الصَّباح عمودا
عريانُ لا يكبو دليل من عمىً
فيه ولا يبغي عليه شُهودا
مطر أبوك أبو أهلّة وائل
ملأ البسيطة عُدّة وعديدا
أكفاؤه تلد الرجالُ وإنما
ولدَ الحتوف أساوداً وأسودا(٢٢)

ومن رائع تصويره قوله من قصيدة في مدح عبد الله بن طاهر:

وركبٍ كأطراف الأسنّة عرّسوا
على مثلها والليلُ تسطو غياهبُه
لأمرٍ عليهم أن تتمّ صدورُه
وليس عليهم أن تتمّ عواقبُه

سما للعلا من جانبيها كليهما
سموَّ عُباب الماء جاشت غواربه
فنَوَّل حتى لم يجد من ينيله
وحارب حتى لم يجد من يحاربه(٢٣)

ومن جيد قصائده ورائع تصويره قوله من قصيدة مدح بها المأمون:

تَخذوا الحديدَ من الحديد معاقلاً
سُكّانها الأرواح والأجسام
آسادُ موتٍ مُخدراتٌ مالها
إلاّ الصوارمَ والقَنا آجامُ
مسترسلين إلى الحتُوف كأنما
بين الحتوف وبينهم أرحامُ(٢٤)

ومن إبداعه في التصوير أيضاً قوله يصف الطير من قصيدة في مدح داود بن محمد:

غنّى فشاقك طائرٌ غرِّيد
لمّا ترنّم والغصونُ تميد
ساقٌ على ساقٍ دعا قُمريَّةً
فدعت تقاسمه الهوى وتزيد
إلفان في ظلّ الغصون تألّفا
والتفّ بينهما هوىً معقود(٢٥)

ومن جيد تصويره قوله من قصيدته التي رثى بها محمد بن حُميد الطوسي:

فتىً كلّما فاضت عيون قبيلة
دماً ضحكت عنه الأحاديث والذِّكرُ
فتى مات بين الضَّرب والطَّعن ميتةً
تقوم مقام النصر إذ فاته النَّصْر
وما مات حتى مات مضرب سيفه
من الضَّرب واعتلّت عليه القَنا السُّمرُ
تردّى ثياب الموت حُمراً فما دجا
لها الليلُ إلاّ وهي من سُندسٍ خُضرُ(٢٦)

وعلى عناية أبي تمام بالصور العقلية، لم يفته تصوير الطبيعة الفاتنة ومن أروع ما قاله فيها قصيدته في مدح المعتصم، وقد أتى فيها بتشابيه مبتكرة منها قوله:

يا صاحبيَّ تقصّيا نظريكما
تريا وجوه الأرض كيف تَصوَّرُ
تريا نهاراً مشمساً قد شابَهُ
زهرُ الرُّبا فكأنما هو مُقمِرُ
أضحت تصوغ بطونها لظهورها
نَوراً تكادُ له القلوبُ تنوَّرُ
من كل زاهرة ترقرق بالندى
فكأنها عينٌ عليه تَحدَّرُ
تبدو ويحجبُها الجميم كأنها
عذراءُ تبدو تارةً وتخفَّرُ
حتى غدت وَهَداتها ونجادها
فئتين في خلع الربيع تبخترُ
مصفرّةً محمرّةً فكأنها
عُصَبٌ تيمَّنُ في الوغى وتمضَّرُ

من فاقع غضّ النبات كأنه

دُرٌّ يُشقّقُ قبلُ ثم يُزعفرُ

أو ساطع في حمرة فكأنما

يدنو إليه من الهواء مُعصفرُ[٢٧]

ومن بديع وصفه للطبيعة مع الإبداع في التصوير قوله من قصيدة في مدح محمد ابن الهيثم:

ديمةٌ سمحةُ القياد سكوبُ

مستغيث بها الثرى المكروبُ

لو سعت بقعة لإعظام نعمى

لسعى نحوها المكان الجديبُ

لذّ شؤبوبها وطاب فلو تسـ

ـطيع قامت فعانقتها القلوبُ

كشف الروض رأسه واستسر المحـ

ـلُ منها كما استسرّ المُريبُ[٢٨]

د- الاستدلال بالتمثيل:

من أساليب أبي تمام الاستدلال على صحة قول أو رأي أو حكمة بإيراد صورة من البيئة أو الطبيعة بمثابة حجة على ما ذهب إليه، وهذا الصنيع ليس من قبيل الاستدلال المنطقي ولكنه من الأساليب التصويرية التي لجأ إليها الشعراء، جرى عليها عليّ بن الجهم لمّا سجنه المتوكل فقال في حبسه:

قالوا حُبست فقلت ليس بضائري

حبسي وأي مهند لا يُغمدُ

والشمس لولا أنها محجوبة

عن ناظريك لما أضاء الفرقد

وجرى عليه بعد ذلك ابن زيدون حين سجن فقال في قصيدته التي وجهها إلى أبي حفص بن برد:

إن قسا الدهر فللما

ء من الصخر انبجاس

ولئن أمسيت محبو

ساً فللغيث احتباس

وقد اتبع أبو تمام هذا الأسلوب فأبدع فيه، من ذلك قوله من قصيدة في مدح الحسن بن رجاء:

لا تنكري عطلَ الكريم من الغنى

فالسيلُ حربٌ للمكان العالي[٢٩]

ونحوه قوله من قصيدة مدح بها الحسن بن وهب:

يستنزل الأمل البعيد ببشره

بشرَ الخميلة بالربيع المغدقِ

وكذا السحائب قلّما تدعو إلى

معروفها الروّاد إن لم تَبْرُقِ[٣٠]

ومثاله أيضاً قوله من قصيدة مدح بها ابن أبي دواد:

لزموا مركز الندى وذراه

وعَدَتنا عن مثل ذاك العوادي

غير أن الرُبا إلى سَبَل الـ

أنواء أدنى والحظُّ حظ الوِهادِ[٣١]

فجعل الذين لزموا ابن أبي دواد كالربا القريبة من المطر، ولكن الوهاد هي التي تحظى بالمطر لانصباب الماء فيها:

وقوله في مدحه أيضاً:

وإذ أراد الله نشر فضيلة

طُويت أتاح لها لسانَ حَسُود

لولا اشتعال النار فيما جاورت

ما كان يُعرَف طيب عَرف العود[32]

وقوله من قصيدة في مدح عبد الله بن طاهر:

دعيني على أخلاقي الصُمّ للتي

هي الوَفر أو سربٌ ترقّ نوادبُه

فإن الحُسامَ الهنـدواني إنما

خشُونته ما لم تُفلَّل مضاربُه[33]

هـ- إبداعه في إيراد المتناقضات:

أبو تمام مولع بإيراد الصفات والألفاظ المتناقضة، ولكنه تناقض ظاهري يجمع بين الحقيقة والمجاز، ومثاله قوله في وصف بعير:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة

رعاها وماء الروض ينهلُّ ساكبُه[34]

فلفظ (رعاها) في الشطر الثاني هو على الحقيقة، وأما رعته الفيافي فهو على المجاز لأنه أراد به أن قطعه الفيافي أهزله وأذاب لحمه وشحمه.

ومثاله أيضاً قوله في رثاء محمد بن حميد الطوسي:

وما مات حتى مات مضرب سيفه

من الضرب واعتلّت عليه القنا السُمرُ[35]

(فمات) الأولى على الحقيقة والثانية على المجاز.

وقوله من قصيدة في مدح خالد بن يزيد الشيباني:

فسيحوا بأطراف الفضاء وأرتعوا

فما خالد من غير درب لكم دربُ[36]

فدرب الأولى أراد بها درب الروم والدرب الثانية سلاح خالد الذي يدافع عنهم.

ونحوه قوله من قصيدة في مدح أبي سعيد الثغري:

لما أبوا حجج القرآن واضحة

كانت سيوفك في هاماتهم حُجَجا[37]

فالحجج الأولى على الحقيقة والثانية على المجاز.

ومثل هذا كثير في شعره.

وأبو تمام مولع أيضاً بإيراد الصور المتقابلة، ومثال ذلك قوله في وصف حريق عمورية، وقد جمع بين الضدّين الضياء والظلمة وصور تداخلهما وأتى بهذه الصور المركبة:

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحىً

يشله وسطها صبح من اللَهبِ

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت

عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

ضوء من النار والظلماء عاكفة

وظلمة من دخان في ضحىً شحب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت

والشمسُ واجبةٌ من ذا ولم تجبِ[٣٨]

و- إبداعه في إيراد الحكم:

عرف الشعر العربي الحكمة منذ أيام الجاهلية، وفي شعر طرفة بن العبد وزهير ابن أبي سلمى والأفوه الأودي نماذج وافية منها مع اختلاف النظرات.

ولما أطل العصر العباسي ونضجت النظرات العقلانية أكثر الشعراء من إيراد الحكمَ ونجد نماذج منها في شعر بشار بن برد وأبي العتاهية. ولما جاء أبو تمام والمتنبي أكثرا من الحكم حتى قيل: أبو تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري، وكانا يأتيان بالحكم في مطالع القصائد حيناً وفي تضاعيفها حيناً آخر.

استقى أبو تمام حكمه من تجاربه في الحياة ومن ثقافته العقلانية ومن أقوال سابقيه، ومن أمثلتها عنده قوله:

وطول مقام المرء في الحيّ مخلق

لديباجتيه فاغتربْ تتجدّد

فإني رأيت الشمس زيدت محبة

إلى الناس أن ليست عليهم بسرمَد

وليس يجلي الكرب رأي مسدّد

إذا هو لم يؤنس برمح مُسدّد[٣٩]

وقوله في بائيته المشهورة:

والعلم في شهب الأرماح لامعة

بين الخميسين لا في السبعة الشُهب

ومن حكمه:

ليس الغبيّ بسيّد في قومه

لكنّ سيد قومه المتغابي[٤٠]

* * *

لا تنكري عطل الكريم من الغنى

فالسيل حربٌ للمكان العالي[٤١]

* * *

لولا اشتعال النار فيما جاورت

ما كان يُعرَف طيبُ عَرف العُود[٤٢]

* * *

إذا جاريت في خُلق دنيئاً

فأنت ومن تجاريه سواءُ[٤٣]

* * *

فلا تأمن الدنيا إذا هي أقبلت

عليك فما زالت تخون وتُدبرُ

* * *

وقد يستمر الإنسانُ بالفضل فضله

فيظهر منه الطرْف ما كان يستُر

(وهذا المعنى أخذه أبو تمام من قول زهير أبي سلمى:

ومهما تكن عند امرئ من خليقة

وإن خالها تخفى على الناس تُعلَم)

فلا بُدّ يوماً أن تصير لحُفرة
بأثنائها تطوى إلى يوم تنشرُ(٤٤)

(وانظر نماذج أخرى في الديوان ٥٩٣/٤ وما بعدها)

وخلاصة القول إن شعر أبي تمام يمثل الإبداع في المعاني والصور والأساليب خير تمثيل، ولا يحاربه في هذا الإبداع إلا قلة من الشعراء.

الهوامش

(١) أخبار أبي تمام لأبي بكر الصولي ص٧٣.
(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص٥٩.
(٣) الديوان ٢٢/٢ وأخبار أبي تمام الصولي، ص٦٠.
(٤) الصولي ص ٦٢.
(٥) الصولي ص ٧١.
(٦) الصولي ص ٣.
(٧) الديوان ٢٩/٣.
(٨) انظر: أخبار أبي تمام لأبي بكر الصولي فقد أورد بعض ما أخذه البحتري عن أبي تمام، ص٧٦ وما بعدها.
(٩) الديوان ٤٥/١.
(١٠) الديوان ٦٢/١ وما بعدها.
(١١) الديوان ٢٠٥/١٠.
(١٢) الديوان ٨٠/١.
(١٣) الديوان ١٦٤/١٠.
(١٤) الديوان ١١٢/٣.
(١٥) الديوان ٤١٠/١.
(١٦) الديوان ٣٨٨/١.
(١٧) الديوان ٢٢٣/١.
(١٨) الديوان ٢٠٢/٢.
(١٩) الديوان ٢٢/٢.
(٢٠) الديوان ٩٩/٤.
(٢١) الديوان ١٣٧/٣.
(٢٢) الديوان ٤١٨/١.
(٢٣) ٢٢٣/١.
(٢٤) الديوان ١٥٦/٢.
(٢٥) الديوان ٨٠/٤.
(٢٦) الديوان ٢/١٤.
(٢٧) الديوان ٢/١٤.
(٢٨) الديوان ٢٩٦/١.
(٢٩) الديوان ٧٧/٢.
(٣٠) الديوان ٤١٩/٢.
(٣١) الديوان ٣٦٤/١.
(٣٢) الديوان ٤٠٢/١.
(٣٣) الديوان ٢٢٦/١.
(٣٤) الديوان ٢٢٢/١.
(٣٥) الديوان ٨٠/٤.
(٣٦) الديوان ٨٠/٤.
(٣٧) الديوان ٣٣٦/١.
(٣٨) الديوان ٥٨/١.
(٣٩) الديوان ٢٣/٢.
(٤٠) الديوان ٩٣/١.
(٤١) الديوان ٧٧/٣.
(٤٢) الديوان ٤٠٢/٢.
(٤٣) الديوان ٢٣/٤.
(٤٤) الديوان ٥٩٥/٤.

❖ ❖ ❖

٦٥

رباعية الراحل يوسف الصائغ الشعرية

د. خالد علي مصطفى*

-١-

تصدرت ديوان يوسف الصائغ (قصائد)[١]، الذي ضمَّ جميع دواوينه المنشورة، قصائد أربع، هي: (رياح بني مازن، اعترافات مالك بن الريب، إنتظريني عند تخوم البحر، وسفر الرؤيا). وعلى الرغم من طول كلٍّ منها، تؤلف في مجموعها متواليةً شعريةً واحدةً ذات حركات أربع مختلفات: تعبّر عن أزمة واحدة، وترمي إلى مقصد واحد، وتلتمس لها مناحي أسلوبية، في التفكير والتصوير والتعبير، تكاد تكون واحدة؛

* أديب وشاعر وناقد وأكاديمي عراقي
- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي

وتحاول أن تلمح، في رقعة الوطن العربي السوداء، بعض قطرات من الضوء التي سرعان ما تحوّلُ وتنبهم ثم تتلاشى، مخلّفة على هذه الرقعة سواداً أشدّ من «ظلام المعرّي غير الفاني»[٢]. كما أنّ هذه «الرباعية» تستبطن، في فضائها، نبرةً نقدية حادةً للواقع العربي، كاشفةً – بالتصريح والتلميح – عن ضعفه، واختلاط قيمه وقصور وعيه، وإخفاق أهدافه ذات اليمين وذات الشمال، من غير أن يعرف له قصداً، أو، يدرك لوجوده معنى.



إذا أخذنا بنظر الاعتبار أنّ المدى الذي يمكن أن يقطعه التخييل في الشعر، وما يتوافر له من مهارات لغوية، على مستوياتها كافة، هو القادر على إثارة الانفعال، وإيقاظ الوعي الكامن، وما قد ينتج فيهما من أبعاد تأملية تخاطب العقل والنفس معاً؛ فإنّ رباعية يوسف الصائغ هذه، تُشكّلُ أحدَ النصوص المتميزة في الشعر العربي الحديث . ومن أسباب ذلك أيضاً، أنّ مدى التخييل فيها يخاطب الضميرَ الجمعي، لا من حيث أنه يستجيب لهذا الضمير استجابة سلبيةً مستسلمة، بل من حيث أنّه يستفزّ هذا الضمير، ويحرّضه على «مراجعة الذات» – بعبارة أخرى: تشكّلُ الرباعية وعياً خاصاً مسلّطاً على واقع لم ينكشف، بعد، نفسه، كي يعمد إلى اكتشافه. وبهذا المعنى، تندرج الرباعية في «منحى قومي» ذي بعد إنساني شامل. وآية ذلك، أنّ هذه القصائد نظمت بين عامي ١٩٦٧و١٩٧١. وهي السنوات التي

حدثت فيها نكسة حزيران، وصعود الكفاح المسلح الفلسطيني طريقاً لتحرير الأرض المحتلة من الاحتلال الإسرائيلي، ومن ثمَّ انحسار هذا «الكفاح»، وتقييده، وتضييق رقعته، على الرغم من استمراره، على نحو من الأنحاء، واتخاذه سبلاً أخرى تدعو، في بعضها، إلى «غصن الزيتون».

لقد بدا هذا واضحاً في (الرباعية)، لأنها تشير إليه على نحو لا تخطئه العين، بصيرةً كانت أم مبصرة، ويترشح عنها إحساسٌ حاد بمأساة التاريخ، على الصعيدين الروحي والمادي معاً، وآفاق مستقبله المجهولة آنذاك (وهي الآن، واضحةٌ على نحو مأساوي آخر، ذي مستقبل مجهول أيضاً)(١).

كم أجل ذلك، يمكن أن أفترض أنَّ من يعيد قراءة رباعية يوسف الصائغ، الآن، يحسّ أنّها «ابنة ليلتها»- كما يقول النقاد العرب القدامى -لم يمض على كتابتها يومٌ أو بعضُ يوم، بغض النظر عمّا اشتملت عليه من تجليات موصولة بوقائع زمنها الهالكة. ذلك لأنَّ هذه «التجليات» تتحول، في الرباعية، إلى رموز أخرى تنطوي على عالم خاص منفتح على «الوجود» في صيرورته التاريخية، أيّاً كانَ الزمان وأيّاً كان المكان. فالشعر، في حقيقته العامة، صورةٌ للوجود المتعالي، ينفصل عن الواقع الذي يصدر عنه، ويستنبطه في الوقت نفسه، ثم يذهب به، بعد ذلك، كلَّ مذهب. هذا الحدُّ بين الفصل والوصل، بين التعالي والأستبطان، هو الروح الجمالية التي تشع من رباعية يوسف الصائغ، مهما اعتراها من شوائب (وأي شاعر لا شوائب في شعره؟).

وبسبب من هذا، أو بنتيجة له، تحتل (الرباعية) موقعها في التاريخ النصي للشعر العربي الحديث، بوجهها العراقيّ الملتهب، أسوة بالمواقع التي تحتلها أهمّ إنجازات السّياب ونازك والبياتي وأدونيس وخليل حاوي وسعدي يوسف، ومن والاهم بإحسانٍ في إبداعه الخاص، ممّن أتى في أعقابهم.

-٢-

تصطفّ موهبة يوسف الصايغ، كما تبتدّى في (الرباعية) خاصّة، على خَطّ شعراء «الطبع»: فكان أن جاء شعره أنموذجاً لما أسميه (الاسترسال التعبيري): وهو الذي يقوم على التدفق الحرّ، التلقائي، المشحونة، لغتُهُ بالفيض الوجداني الحار. وفي ظني، أن ما أنتقد هذا (الاسترسال..) من شطط التبذير كامن فيما تدلّ عليه لغته من ملامح فكرية مستترة مرّة، ظاهرة مرةً أخرى: من غير أن يُحيلَ «النسق النصّي» إلى «سياق خارجي» مباشر: ولا سيّما أنّ هذه «الملامح» قد تجسدّت في «مبنى درامي»، بكل ما يشتمل عليه من تفريعات أدائية: كموضوعية التصور التي يؤدّي إليها استخدام الأقنعة: وتنوُّع مستويات التعبير الذي يؤدي إلى التموّج الإيقاعي: وتعدُّد محاور الصراع في صعودها أو بطئها، سرعتها أو بطئها: واستثمار

العناصر الثقافية المتعددة الأصول على نحو يليق بطبيعة النصّ نفسه -كل أولئك حال دون التشتت والتبذير، على الرغم من نبرة القصائد الاعترافية التي قد ينساق صاحبها إلى «الأفاضة» بوصفها تنفيساً عن ضغط نفسي، أو حصار فكري، أو كليهما.

ومع ذلك، فلما لجأ يوسف الصايغ إلى «تنقيح» قصائده» وتحكيكها»، وتصفيتها من الزوائد والاستطرادات التي هي، في جملتها، إحدى مصائب القصائد الطوال عند جميع الشعراء، لا أفرّق بين أحد منهم.هذا لا يعني أن موهبة يوسف الصايغ موهبةٌ فطريةٌ تجهل حدود عملها- بالعكس: كانت موهبة مدربة تعرف ماذا تقول، كما تعرف كيف تقول، والتخوم التي يجب أن تصل إليها ، فضلاً عن اكتنازها بالخبرة والمعرفة والحكمة؛ حتى ليمكن عدّها إحدى خصائص معجمه الشعري؛ وهي لا تأتي على شكل شظايا متناثرة في فضاء النصّ، بل على شكل بُنىً كلية تنبثق منها فروع القصيدة ثم تعود إليها. وهذا ما يجعلها صالحةً لدراسة (التناص)، بأمدائه كافة، خفياً كان أم ظاهراً، مندكجاً في النص أم ملصوقاً عليه، متحولاً عن معناه إلى معنى غيره أم محتفظاً به..

ومن هذا الباب أدخلُ إلى عالم «الرباعية»، بوصفه أشدَّ بروزاً من سواه، وأجدر بالفحص النقدي، من دون أن أتقيد بها يصطنع له (التناصيون) من استراتيجيات وآليات: إلا بما يستجيب لطبيعة النصّ نفسه؛ ذلك أن هذا (الاصطناع) قد تحوّل لَدَينا -(في الدرس الأكاديمي وغير الأكاديمي) إلى معيار بلاغيٍّ مقلوب في خانات وأقفاص تملأ وتفرَّغ على نحو آليٍّ رتيب. من أجل ذلك سيكون (النصّ) هو الهادي إلى ما يرشح عنه، بعيداً عن «سوء القراءة» أو «الأحتيال» في التفسير، أو التأويل المتعسّف.

-٣-

منذ الأبيات الأولى من كلّ قصيدة في (الرباعية..)، يشخص أمامنا صوتٌ قادمٌ من عصور التاريخ القديمة، ولا ينقطع هذا (الصوت) عن الاستمرار في الحديث حتى النهاية. وهو (صوتٌ) يموضع صوت الشاعر ويخفيه، بغض النظر عن أنّ «أنا» كلّ قصيدة هي التي يتكفل لسانها بالكلام. وهذا هو المبدأ الذي تقوم عليه (الأقنعة)، كما هو معروفٌ وشائعٌ.

استقى الشاعر أقنعة قصائده من التاريخ الأدبي العربي: (قريط بن أنيف، جاهلي، صاحب قصيدة: « لو كنت من مازن..»؛ ومالك بن الريب التميمي، أموي، صاحب قصيدة: «ألا ليت شعري، هل أبيتن ليلة»)؛ ومن التوراة (نشيد الأناشيد)؛ ومن الإنجيل (رؤيا يوحنا).

وهنا، يجب أن نضع احتراساً، هو أن أقنعة (الرباعية) لا تحيل إلى الشخصيات الأصلية مباشرةً، بل تحيل إلى نصوصها الشعرية أو

الدينية؛ ومن ثمَّ فهي أقرب ما تكون إلى ما يمكن أن نسميّه (الأقنعة النصية). فقصيدة (اعترافات مالك بن الريب) لا تستعير شخصية مالك بن الريب، كما يحدثنا عنها التاريخ، بل تستعير صوت قصيدته ومرتكزاتها التعبيرية وما ينبثق عنها من مواجد عاطفية موصولة بالغربة والندم والحنين؛ ذلك أنّ المسافة بين الصورتين: صورة مالك بن الريب في التاريخ، وصورته في القصيدة متباعدتان بعض الشيء، بحيث تعجز إحداهما أن تكون مرآة للأخرى إلا على نحو جزئيّ.

أما قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر)، فقد جاء تناصُّها الكلّي، من (نشيد الأناشيد)، قائماً على (المحاكاة الضديّة)، إن جاز التعبير؛ ذلك أن صوت (شوليت)- بطلة النشيد- قد تحوّل تحولاً كاملاً إلى صوت (فتاة بصرية) في (انتظريني..)، وقد آذاها ثقل الجدب في الأرض والبشر. ولم يحتفظ يوسف الصائغ من (النشيد..) إلاّ بإيقاعه المسترسل، وبعض المتكآت التعبيرية، بعد تفريغها من دلالاتها. وسنرى كيف أنّ هذا «القناع الصوتي» القائم على «المحاكاة الضدية» قد أصبح صورة واقع مأساوي برمّته.

غير أن قصيدتي (رياح بني مازن) و(سفر الرؤيا) تختلفان عن سابقتيها بعض الاختلاف: فقد تقمص، في الأولى، وجه شاعر جاهلي، كما تبدّى في قصيدته:

لو كنتُ من مازنٍ لم تستبحْ إبلي
بنو اللقيطة من ذُهْل بن شيْبانا
إذن لقام بنَصْري معشرٌ خُشُنٌ
عند الحفيظة إن ذو لوثة لانا
قومٌ إذا الشرُّ أبدى ناذجيه لهم
طاروا إليه زرافاتٍ ووحدانا
لكنّ قومي، وإن كانوا ذوي حَسَبٍ،
ليسوا من الشّرِّ في شيءٍ وإن هانا[3]

وهي تعبير مباشر عن مشاعر الخيبة والإحباط، بسبب من خذلان قومه إياه، لإيثارهم السلامة والاستكانة، ومجازاة «ظلم أهل الظلم مغفرةً» ومسامحة. وهنا يتمنى الشاعر لو أنه كان من قبيلة تدفع الشرّ عنه، وتردّ له حقّه، كقبيلة (بني مازن). والقصيدة، من بعد، سخرية مبطنة من واقع الحال، واعتراف مرٌّ برغبة صريحة من الانتماء إلى واقع آخر بعيد المنال. هذه المفارقة السوداء الساخرة، هي ما حاول الشاعر يوسف الصايغ أن يستثمرها في قصيدة (رياح بني مازن) تعبيراً عن واقع الهزيمة في حزيران ١٩٦٧.

غير أنّ صوت الشاعر يوسف طغى على القصيدة طغياناً تاماً، بحيث أصبح تعبيراً عن العجز الذي يحيق بالإنسان، حين تمنعه جدران سجنه (كما ورد في القصيدة) من

أن يشاركَ قومه مأساة هزيمتهم. وهنا تأخذ صور الندب والتفجُّع حصةً وافرةً من مجرى القصيدة، حالت دون أن تكون قصيدة الشاعر الجاهلي قاعدةً لها. ولهذا فقدت ما اسميه (لمح الأصل). ولولا عنوانها وعبارةٌ طائشةٌ تخلَّلتها (فـأواه لو كنت من مازن) /ص٧٩/ لما تبين لنا شيء من قسمات القصيدة القديمة.

بهذا الخلل بين (لمح الأصل) و(سطوع الواقع) انكسر القناع، ولم يتبقَّ منه إلا عنوانٌ وشظية. وهنا لم يعد التناص الكليّ وجه يذكر، وحلّت بدلاً منه تضمينات موضعية أخرى مستقاةٌ من مصادر شتى.

وأما قصيدة (سفر الرؤيا)، فقد أراد الشاعر بها أن تقتنع بصوت القديس يوحنا في رؤياه، كما وردت في الإنجيل. وهي رؤيا عجائبية غرائبية تتنبأ بما سيقع بعد ظهور السيد المسيح من كوارث تحيق بالبشرية، قبل أن يستقرَّ الأمر لملكوت الله. وتستعين رؤيا القديس يوحنا، في تنبؤاتها، بصور من الخوارق المرعبة الأسطورية المغرقة في رمزيتها.

حين اتخذ يوسف الصائغ من (رؤيا يوحنا) منطلقاً لقصيدته (سفر الرؤيا)، لم يستعن بما ورد في الأولى من تصورات أسطورية، بل أزاحها، واكتفى منها بنبرتها التذنيبية، وأقام عليها رؤيا أخرى مستقاة من وقائع الحال العربية آنذاك، في نسق أسطوري حديث. ويمكن أن ندعو مثل هذا المنحى «القناع المفرَّغ»: وهو تفريغ الأصل من محتواه، وإحلال بديل عنه، على أن يظل البديل محتفظاً بنبرة الأصل.

نخلص من ذلك كلّه، إلى أنّ أقنعة يوسف الصائغ في (رباعيته)، إن هي إلاّ تناصٌّ كليٌّ تحدَّدت به كلّ قصيدة، وقام عليه بناؤها الخاص، أيّاً كانت طبيعة المرجع الذي تحيل إليه.

ولما كان مثل هذا الأداء الشعري حاصل عملية تحويل أصل قديم إلى فرع جديد، كان حتماً أن يؤدي قياس الفرع على الأصل إلى بروز وجه آخر مخالف له، ومفترق عنه في أية قصيدة، تعبيراً عن تجربة شعرية حديثة، موصولة بتجربة مأساوية معاصرة. وهذا لا ينفي ما كان من شأن قصيدة (رياح بني مازن) التي انكسر فيها القناع.

تشترك جميع التحولات التي أدى إليها التناص الكلّي بالأقنعة، بخصائص عامة يمكن أن نجملها بما يأتي:

١- احتفظت جميع القصائد بنوع من التناغم الأسلوبي؛ من دون أن يحول ذلك دون (لمح الأصل)، أي: أنّ النص الغائب، العام لكل قصيدة أن في نبرتها أم في تراكيبها؛ وهذا يتضح، أكثر من غيره في (سفر الرؤيا) و(انتظريني عند تخوم البحر) التي سنفرد لها حديثاً خاصاً.

٢- أطلق الشاعر لنفسه حرية لا حدّ لها.

في تطعيم جميع قصائد الرباعية بالتضمينات العديدة المتنوعة، المستقاة من المأثورات الدينية والتاريخية والأسطورية والشّعبية؛ وهي، في مجملها، ظلت بارزة على سطح القصائد اللغوي. وكما قلت: فهي تضمينات تخاطب الضمير الجمعي وتستفزه معاً.

٣- تتواتر في قصائد الرباعية تناصّات داخلية، معجمية وتركيبية، لتدلّ على مناخ شعريّ واحد، ولا سيّما في سياق صور الندب والتفجّع، وهو الأمر الذي يحيل (الرباعية) إلى ضرب من الرثاء.

٤- على الرغم من التناص الكليّ بالأقنعة، ظلّ صوت الشاعر بارزاً في أكثر من موضع في (الرباعية)، ولا سيما حين يلجأ إلى التعليقات العاطفية، أو التفسيرات العقلية. وسبب ذلك، كما ذكرت، اعتماد الشاعر على الاسترسال التعبيري المتدفق، من غير أن يخضعه لعمليات التصفية أو التركيز، أو التلميح.

وفي ظني أن قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) هي النموذج الأفضل، أو هي واسطة العقد في قلادة الرباعية. من أجل ذلك أرى أن الكلام عليها يمكن أن يكون قياساً تُضاهى عليه القصائد الأخرى.

-٤-

نظمت قصيدة (انتظريني..) على لسان (فتاة بصريّة)، وهي تتقمص نبرة بطلة (نشيد الأناشيد) التوراتي-شوليت- وأحياناً صوتها. هذا التحول الكلّي رافقه تحول كلي آخر في المحتوى: ذلك أن (النشيد..) يندرج فيما يسمى (الشعر الرعوي)؛ إذ تقترن فيه صورة الحب الحسية بصور الطبيعة الخصبة المتفجرة، في جو احتفالي يماثل، إلى حدّ كبير، احتفالات الزفاف القروية؛ كما تقترن فيه مشاهد الوصال بمشاهد الفراق، وما يحدثه ذلك من تجاذب شهواني بين الحبيبة (شوليت) وحبيبها (الراعي)، في سياق غنائي متقطع يتعاقب فيه الحوار الثنائي بين الحبيبين: كلٌّ يريد الآخر، ويبحث عنه، ويضفي عليه من صفات الجمال الحسيّة وحيويتها ما يجعله أنموذجاً للجمال التام الكامل. ويزيد صوت (جوقة الفتيات) في (النشيد..) من قصائد الإيقاع الغنائي، والجو الاحتفالي البهيج، الزاخر بالأضواء والألوان والعطور [١].

على حين تخلت قصيدة (انتظريني..) عن ذلك كله، والتمست لفضائها التعبيري عملية بحث مضنية تقوم بها (الفتاة البصرية)، كيما تعيد الخصب والنماء إلى الأرض والبشر، بعد أن حاق بهما الجدب والعقم. وهذا لا يتحقق إلا ببعث المنقذ الميت «الساكن في الغربة». لكن، هل يفضي البحث عن نتيجة؟ جاء الجواب في مختتم القصيدة:

إنّا علّقنا فوق نخيل الكوفة ألف بني..
وغسلنا أيدينا..
وقعدنا.. للموسم نبكي..

لا شكّ في أنّ (انتظريني..) موصولة بقصائد السيّاب التموزية، التي أشاعت، في الشعر العربي الحديث، التعبير عن تعاقب دورة «الحياة والموت»، على مختلف تجلياتها الدينية والأسطورية. وسنرى كيف أصبح (السيّاب)، بدلالة شعره، قناعاً متخفياً في قصيدة (انتظريني..)، تعبيراً عن «الوعي المجهض».

إنّ أية مقارنة، على هذا المستوى، تفضي إلى أنّ الحبّ في (النشيد) صلةٌ جامعة، وفي (انتظريني..) صلة مانعة: فالحبيب «الساكن في الغربة» (وهو تموز جيكور، أو مسيح=السيّاب)، لا يتلامح للحبيبة (الفتاة البصرية) إلاّ حلماً، ولا يتجلى للصيادين على خليج البصرة إلاّ شبحاً، ولا لحارس بيت الموتى إلا «قمراً ميتاً».

بهذه الحال، لا تجد الحبيبة مفراً من أن «تتقنع» بـ(إنانا السومرية- عشتار البابلية) وتهبط إلى العالم السفلي، في مملكة البحر، علّها تلاقي حبيبها هناك، على الرغم من تحذيرات حارس بيت الموتى. حين توغل في البحر، «يشيعها نجمٌ، يدنو منها، يتدلى يكاد يمسّ الأرض، فتتوسل به»:

يا نجماً أبيضَ فوق خليج البصرة،

أقسمتُ عليك ثلاثاً،
بالمنفى.. بحنين الموتى.. وبأمواج «بُوَيْب»،
إن كنتَ لخير جئتَ.. فقلْ،
بعد قليلٍ، سوف يصيحُ الديكُ
ويُستدعى الأمواتُ إلى المثوى.
أو كنت لشرٍّ...
عُدْ للبحر، شرورُ مدينتنا تكفي

لكنها لا تعود إلاّ بالخيبة، وبما يُخيَّلُ لها أنها تسمعُ صوتاً:

يا شبحاً يحملُ أثامَ الجيل على كتفيه
احذرْ، هذا العصرُ يلاحقُ حتى القتلى
ويُشكّكُ بالشهداء

لقد أُقفلت الدائرة، وليس ثَمّ من خلاص إلاّ بتصاعد نشيج الخيبة المرّ، وإيقاعه الرثائي الفاجع.

أخلص من هذا «الشرح» إلى أنّ قناع (شوليت) التوراتي الذي تحوّل إلى (فتاة بصرية) قد وَلّدَ قناعاً آخر، هو (أنانا= عشتار) العراقية القديمة: وكلٌّ منهما يبحث عن قناع ثالث غائب. والأقنعة الثلاثة، بمدّها وجُزْرها، ليست إلا صورة لمخاض الأرض التي وضعتْ حمْلَها مجهضا. ومن ناحية أخرى تقوم الأقنعة جميعها على مبدأ «التناص الكلي»، الذي يتوالد بعضه من بعض، ويتضافرُ بعضه في بعض، على وفق ما تقتضيه «تحولات الرموز». وهذا يعني أنّ هذه

التحولات أدت إلى أن يكون بناء القصيدة قائماً على «مركز» (القناع الغائب الذكوري= السيّاب) تنجذب إليه الأطراف، (الأقنعة الأنثوية)، في محيط الدائرة. إنّ الدائرة، بمركزها وأطرافها، وقوة الجذب في رموزها المقنّعة، لا تنتهي حركتُها اللاهثة إلا بفجيعة تذهب بالجميع، تعبيراً عن واقع المأساة في الأرض والبشر معاً.

-٥-

بعد أن اتخذت (انتظريني...) مبناها الكلّيّ القائمَ على مبدأ تناصّ الأقنعة، وما يتوالد منها، وما تقتضيه تحولات الرموز فيها -نجد أنّ القصيدة تزخُرُ بتضمينات موضعية عديدة، تُعزز الأثر الرثائي الذي يشيع في جميع مفاصلها.

ولما كانت (انتظريني...) تستوحي، في هيكلها العام، نبرةَ (نشيد الأناشيد)، كان حتماً أن تتضمن القصيدة عبارات من هذا (النشيد). وقد وقفتُ منها على العبارات الآتية: بعد تحويرها إلى ما يناسب الغرض:

النشيد...	انتظريني...
١- صوت حبيبي، هو ذا آتٍ. (٢:٨/ ٥:٢)	١- أسمع صوتَ حبيبي يدعوني، (ص٩١ المطلع، ١٠١، ٨٤)
٢- استحلفكنَّ، يا بنات اورشليم، ألاّ توقظنَ، ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء (٣:٥/ ٥:٨/ ٨:٥)	٢- أحلفكنَّ، بنات البصرة، إن كان بكنَّ حنين يُنضجُ في شفتيّ الطّلعَ له... (ص٩٨، ٩١، ١١٤، ١٠٩)
٣- سريرنا اخضر، وركائز بيتنا أرز، ودعائمه سزو (١:١٦)	٣- بيتُ حبيبي تعب، وسريره من خشب القارب (ص٩١)
٤- وَجَدَني الحرسُ الطائف في المدينة، جَرَحوني، حرس الاسوار رفعوا إزاري عني (٥:٧)	٤- فأنا أُسلمتُ إلى الجند الملكي، أُراقب كيف أُمارسُ في غضبي. كنتُ وهم ينتهكون دمي أبحثُ عن وجهكَ (ص١٠٩)
٥- ما حبيبكِ من حبيبٍ، أيتها الجميلة بين النساء (٥:٩)	٥- يا أهل البصرة، ماذا يُشبه فيكم قلبي..؟ صبياناً في السوق (ص٩٨)

إذا نظرنا إلى هذه التضمينات الموضوعية نجد أنها تقوم على التحوير: تحوير في الاتجاه من الواقع في (النشيد..) إلى المتخيل في (انتظريني..)، كالتضمين الأول: أو تحوير في الدلالة، كما في التضمين الثاني: ذلك أن صوت بطلة (النشيد..) دالٌ على الاطمئنان والحنان، على حين يدل صوت بطلة (انتظريني..) على القلق والاستعطاف؛ أو تحوير يؤدي إلى التضاد، كما في التضمين الثالث: أو تحوير في الصيغة، كما في التضمين الرابع: أو تحوير يؤدي إلى خَفاء الأصل، كما في التضمين الخامس.

لقد جاءت جميع هذه التضمينات متناغمةً مع إيقاع القصيدة الفاجع، وسياقها الرثائي؛ بحيث أصبح بعض منها مرتين أو ثلاثاً مفاصلَ أساسيةً تشعُّ دلالتُها على مجمل القصيدة، على المستوى نفسه الذي تتشرب فيه هذه التضمينات أجواءَ القصيدة نفسها.

ينطبق هذا على التضمينات المستقاة من (هاملت) شكسبير: وأيةُ ذلك، أنّ شبحاً أبيض في (انتظريني...)، يتلامَحُ لثلاثة حراس، عند خليج البصرة، ثلاثَ ليالٍ متتاليات؛ فخاف الأول منه وغطى عينيه، وسقط الثاني مغشيّاً عليه، أما الثالث فيتقدّم إليه، وإذ قَارَبَهُ «صاح الديك، وَغُيِّبَت الرؤيا». هذا المشهد من القصيدة، بتنوُّع تفصيلاته يكاد يكون استرجاعاً موازياً للمشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية (هاملت) لحراس قلعة (ألسينور) ثلاث متتاليات، وإذ حاول أحد الحراس (هوراشيو= صديق هاملت) أن يتقدم إليه ويكلمه، في الليلة الثالثة، صاح الديك؛ فاختفى الشبح.

إذا كان هذا المشهد الشكسبيري هو الأساس، أو التمهيد، الذي تركّبت عليه مسرحية (هاملت)، بكل تعقيداتها، وتردد بطلها، وتأملاتها الشعرية العميقة في تبدّل الأحوال والأزمان، ونهايتها المليوءة بالقتلى؛ فإن مشهد الحراس الثلاثة في (انتظريني...) لا يختلف عنه إلا في تغيير المسرح: من برج القلعة إلى خليج البصرة. كما أن المشهد في القصيدة (وهو يتكرر مرتين) لا يعدو أن يكون تنويعاً آخر لمعاناة بطلة القصيدة، من غير أن يكون ضرورةً له، إلّا من حيث كونه «إرصاداً» خارجياً دالاً على وضع داخلي.

غير أن التضمين الحرفي يتركز في عبارة، هي في (هاملت): «كان على وشك الكلام، وإذا بالديك يصيح» /ص٣٣(٥)، وهي في قصيدة يوسف الصائغ: «... وإذا قاربتهُ صاح الديك، وَغُيِّبت الرؤيا»، مكررة مرتين (ص٩٦، ١٠٢): مرةً على لسان الحارس الثالث، وأخرى على لسان بطلة القصيدة، بعد أن تقنعّت بوجه (أنانا=عشتار)، وهبطتْ إلى عالم الموتى، في مملكة البحر. وهنا أخذت تتوسل بنجم أبيض هو شبحُ السيّاب، يكشفُ لها عن سر ظهوره، إن كان لخير جاء أم لشرّ. تتلامحُ في هذا التوسُّل

أصداءً من صوت هوراشيو، وهو يخاطبُ شبحَ (أبي هاملت) المقتول، طالباً منه، عبثاً، أن يتكلم عمّا يعرفه من خير، فينتفعون به، أو من شرّ فيتجنّبونه. ولا شكّ في أن ظهور أشباح الموتى في الليل، وعودتهم إلى مثواهم مع صياح الديك، ضربٌ من العقائد الشعبية الشائعة. وغير بعيدٍ أن يكون يوسف الصائغ قد تنبه إليها عن طريق (هاملت). وحفزته على الاستفادة منها.

أما الصور الإنجيلية، فقد ،وجدت لها،هي الأخرى، أكثر من موضع في (انتظريني...). ورد على لسان بطلة القصيدة:

تعالوا يا صيّادي بلدي

ذوقوا مُتَكئ

فأنا متواضعةُ القلب وحملي للأهل خفيف.

وهو تضمين ظاهر لقول السيد المسيح: «تعالوا يا جميع المتعبين، فأنا وديعٌ متواضع القلب... وحملي خفيف»/ متى: (٢٨-٣٠)/

أما الثاني، فهو ما ورد في القصيدة على لسان السيّاب:

أماءُ غيرَ دمي بذل الفلاحونَ

فأغنت كَرْمَهُمُ عنبا؟

وهو تضمين خفي لقول السيد المسيح: «خذوا كلوا، هذا جسدي؛ وأخذ كأساً وشكر، وناولهم وقال: اشربوا منها كلكم، هذا هو دمي» /متى ٢٦: (٢٦- ٢٧)/؛ وقد تكون: إشارةً إلى تحويل الماء إلى خمر في عرس (قانا الجليل)/ يوحنا٢: (١- ١٠)/، أو إلى كليهما. ومن المعروف أن السيّاب قد استثمر قول السيد المسيح هذا، في غير قصيدة؛ منها قوله في (جيكور والمدينة)، على نحو ظاهر يكاد يكون حَرْفيًا:

دمي هو الماءُ لو تشربونَه،

ولحمي هو الخبز لو تأكلونه..

(أنشودة المطر،ص١٠٣)[١]

وقوله في (العودة لجيكور)، على نحو خفيٍ بعيدٍ في خفائه:

جيكور، يا جيكورْ

شدَتْ خيوط النور

أرجوحة الصبح.

فأولِي للطيورْ

والنملَ من جُرحي.

(أنشودة المطر، ص١٠٨)

من ناحية، أخرى، أردف يوسف الصائغ التضمين الإنجيلي ما يدل على اقتباس قرآني خفيٍ هو الآخر:

وبغير شبابي، طلعاً

لُقحَ نخل البصرة

فاسّاقط دونكم رطبا

إشارة إلى قوله تعالى:

(وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رُطبا جنيا) /مريم: ٢٦/.

وأما الثالث، فهو ما جاء على لسان بطلة (انتظريني...):

لحبيبي الغائب، شَعري المخضوبُ
أحلّ جدائلَهُ،
وألفّ به جَسَدي خَجِلا...

إشارةً منه إلى حال (مريم المجدلية) الخاطئة، التي غَفَر لها السيد المسيح خطاياها؛ فغسلتْ بدموعها قدميه، وَمَسَحتْها بشعرها، ودهنت رأسه بالطيب /لوقا(٧): (٤٤- ٤٨)/. ويُروى أن شَعْرَ مريمَ هذه، كان من الطول بحيث تستطيع أن تَسْتَرَ به جَسَدَها العاري. وهناك لوحةٌ تشكيلية، لأحد الرسّامين الغربيين تصورّ هذا المشهد الغريب الجميل. ربما كان يوسف الصائغ يُشير إلى هذه اللوحة التي نسيتُ اسم رَسّامها.

وما عدا ذلك، لابدّ أن يكون النجم الأبيض (شبح السياب) الذي يلوح لبطلة (انتظريني...)، في مملكة البحر، يُشير إلى ما ورد في (العهد الجديد) من أنّ نجماً هو الذي هوى (المجوس)، إلى المزود الذي ولد فيه السيد المسيح/ متى٢: (١-٦)/(٩-١٠)

هذه الاقتباسات، الظاهرُ منها والخفيُّ، تتناغم وروحَ القصيدة؛ فقد تشربت منها إيقاعاتها، وتضافرتْ دلالاتها بها، وعمقَتْ من وقع المأساة فيها؛ فلم تعد حليةً، أو تطريزاً، أو نتوءاً نافراً، على سطح القصيدة. لقد اندمجت في متنها، وتحولت فيه إلى «نصّ جديد» مغاير لأصله، في الاتجاه، وموصول في العبارة.

كنتُ ذكرتُ أن بطل القصيدة (انتظريني...) الخفيّ، هو السيّاب؛ فكان حقّاً على يوسف الصائغ أن يستعيد ملامح من شعره، تعبيراً عن الغربة والضياع، والفداء، والمثال المفقود. جاء في مطلع (انتظريني...):

إني ذاهبةٌ للماءِ أجرّ إزاري
فوقَ عيون السمك المحزونِ
وأملأ من بيت البحرِ إنائي
زبداً ومحاراً للساكن في الغربة...

وهي، بلا شك، تشير على نحو غامض إلى هذا المقطع المشهور من (أنشودة المطر):

أصيح بالخليج: «يا خليج،
يا واهبَ اللؤلؤ والمحار والردى!»
فيرجعُ الصدى
كأنه النشيج:
«يا خليج
يا واهب المحار والردى

إنّ خفاء مقطع السيّاب هذا متأت من تحوله من صورته الحوارية (تقنية الصوت والصدى) إلى مشهد سردي، في (انتظريني...)، يشير خطفاً إلى دلالة ما ورد في رجع الصدى: «يا واهب المحار والردى!».

أما التضمين الثاني المهم، فقد جاء

صريحاً حَرْفياً، لفظاً ودلالةً؛ وهو مستقى من مطلع قصيدة (في المغرب العربي):

قرأتُ اسْمي على صخرَه
هنا في وحشة الصحراءْ
على آجُرَّةٍ حمراء؛
فكيف يحسُّ إنسانٌ يرى قبْرَه؟

يأتي هذا التضمين، بنصه الحرفي، في قصيدة (انتظريني...) أثناء بحث بطلتها المضني عن (المنقذ)؛ فلا تجد منه إلا «شاهدة قبرٍ، كُتِبَ عليها اسم (السيّاب) فقط: فيتداعى إلى ذهنها مطلع قصيدة (في المغرب العربي)، تعبيراً عن المآل الذي آل إليه حالُها المخفقة، كأنّ يوسف الصائغ يريد أن يقيم مفارقةً حادةً بين الواقع الناهض من رماده وبؤسِه، الذي تعبّر عنه قصيدة السيّاب، وبين الواقع العائد إلى رماده وبؤسه الذي تعبّر عنه (انتظريني...)؛ بعبارة أخرى: جاء التضمين في قصيدة يوسف تحوّلاً نكوصياً من «حالة ثورية» إلى حالة مأساوية».

* * *

قد يُقال: وماذا تبقى، إذن، ليوسف الصائغ من قصيدته (انتظريني عند تخوم البحر)، بعد كلّ عمليات التناص الكلية والموضوعية هذه؟... لعلّي لا أذهب بعيداً حين أقول: إن الجواب الضمني تشتمل عليه الملاحظاتُ الآتية:

١- إن موهبة يوسف الصائغ الشعرية هي، في جُملتها موهبة ذاكرة نَشِطة، تستعيد ما استقر بها من معالم ثقافية متنوعة، على الرغم من تدفقها واسترسالها التعبيري الصارخ. وقد تبيّن لنا ذلك، من خلال «تناص الأقنعة»، وما استدعاه من تضمينات عديدة.

٢- كان لموهبة يوسف الصائغ قدرةٌ فائقة على تحويل مادة «التناص» الغُفْل إلى كيان شعريّ درامي، مشحونٍ بالإنفجارات العاطفية، والإيقاع الرثائي المتصاعد. ويخيلُ إليّ أن نزوعه القصصي والمسرحي، وانغمارَه في التأليف الإبداعي فيها، قد أدى به إلى أن يكون شعرُهُ على هذا المستوى –والعكس صحيح أيضاً.

٣- إن (الديناميات النفسية للشفافية) التي تحدث عنها (والتر أونج)[٧]، قد تسربت إلى قصائد يوسف الصائغ الطويلة، بصورة لا تخطئها «الأذن»، وهو الأمر الذي يوحي بالبعد الشفاهي لقصائده. أقول: «البعد الشفاهي»، وليس «الأداء الشفاهي»؛ لأن يوسف ينظم عن وعي: يعرف ما يقول، ويعرف الطريقة التي يقول بها؛ مع يقيني أن هذا «البعد» موصولٌ بالتناص المزدوج الذي قامت عليه قصائده. وهذا يحتاج إلى دراسة خاصة تستحق المجازفة.

الهوامش

(١) صدرت عن دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٢.

(٢) إشارة إلى مطلع إحدى قصائد المعري:
علّلاني فإنّ بيض الأماني
فَنيَتْ، والظلام ليس بفاني

(٣) ديوان الحماسة: أبو تمام. تحقيق: د.عبد المنعم أحمد صالح. دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧/ص٢٩.

(٤) إنّ طبيعة (نشيد الأناشيد) وفي العبرية (شير هَشيريم) —لا تُحيل، من وجهة نظري، إلى أيّ معنى رمزي وديني، كما يذهبُ إلى ذلك علماء اللاهوت اليهود والمسيحيون، كلٌ يؤولها بحسب هواه: فالحب الذي يعبر عنه (النشيد...) حبٌ دنيوي شهواني زاخرٌ بما لا يقبله أيّ دين توحيدي. ولا أرجم بالغيب، حين أزعمُ أنّ مدوّنوا التوراة قد انتحلوه من أغاني الأعراس التي كانت شائعة لدى الكنعانيين في فلسطين ولبنان وسورية. فلم نعرف عن اليهود، من خلال التوراة المتداولة، غراماً بالطبيعة، أ، تصويراً لمشاهد الحبّ، على هذا النحو شبه الأباحي. فالنشيد قصائد كنعانية، في أصلها، نهبها اليهود ونسبوها إلى ملكهم سليمان بن داود. ومن يتَحَرَّ المقاطعَ التي يرد فيها اسم سليمان في (النشيد)، يجدْ أنها مقحمة ومتناقضة مع أجواء (النشيد). ولا شكَّ في أن هذا الموضوع يستحقّ دراسةً خاصة.

(٥) عن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. دار المأمون، بغداد ١٩٨٦.

(٦) عن الطبعة **الأولى** لديوان السيّاب (أنشودة المطر) الصادر عن مجلة شعر، بيروت١٩٦١.

(٧) يُنظر: كتابه (**الشفاهية والكتابية**). ترجمة: حسن البنّا عز الدين، الكويت ١٩٩٤/ ص(٨٩-١٥٣)، وهي الصفحات التي تحمل الفصل الثالث.

❖ ❖ ❖

٧٩

التوجه إلى اللاشعور الجمعي في شعر البياتي

د. أحمد طعمة حلبي*

اللاشعور الجمعي هو تلك الأشياء الموغلة في القدم التي تكونت واستقرت في أعماق النفس الإنسانية، أو في الذاكرة الجمعية للإنسانية كلها، والتي تتسرب إلى الشعور أو الوعي الإنساني بين حين وآخر، لتظهر بأشكال متعددة من أسطورة وحكاية وخرافة...

ويعتبر كارل يونغ أول من تحدث عن اللاشعور الجمعي من بين مؤسسي مدارس التحليل النفسي، وذلك من خلال تمييزه بين اللاشعور الشخصي أو الفردي الذي تحدث عنه فرويد، وما يسميه هو (يونغ) اللاشعور الجمعي، ولا ينكر يونغ وجود اللاشعور

---

* باحث في الأدب العربي (سورية).

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.



الفردي، لكنه يؤكد أن اللاشعور الفردي يرتكز على طبقة أعمق هي اللاشعور الجمعي أو النوعي. ويرى يونغ أن هذا اللاشعور الجمعي يُتوارث كأي شيء آخر عن طريق التركيب العضوي «فتركيب المخ الموروث يجعل الفرد يفكر ويفعل كما كانت عادة النوع أن يفكر ويفعل خلال أجيال لا حصر لها من الحياة البدائية. واللاشعور الجمعي يمكن أن يقال إنه يتركب من غرائز وأفكار بدائية Primoradial Ideas أو نماذج أصلية Ar-chetypes. فالغرائز طرق بدائية للفعل، والنماذج طرق أولية للتفكير، إلا أن الاثنين لا يمكن أن ينفصلا تماماً، لأن التفكير والفعل يسيران معاً، وخصوصاً في صور الحياة البدائية»[1].

فالدماغ البشري نفسه –كما يؤكد يونغ– شكّلته وأثرت فيه الاختبارات البعيدة التي اختبرتها البشرية في عهودها الأولى، وما النماذج البدئية إلا أشكال الفهم السابقة الوجود، أي الموجودة قبل نشوء الوعي، أو حالات خلقية من الحدس. فالنماذج البدئية تشكلت على مدى ألوف من السنين عندما بدأ الدماغ والوعي البشريان ينفصلان عن الحالة الحيوانية[2].

ويلخص الدارس أن قسطاً غير قليل من شعر البياتي يتعامل مع الذاكرة الثقافية الجمعية المشتركة للإنسانية، بل يعتمد عليها في كثير من الأحيان حيث يتحول خطابه الشعري هنا إلى أداة فاعلة على

إثارة ذهن المتلقي، وتحرّك ذاكرته الجمعية باتجاه نشأتها الأولى، وصفائها الأولي «فمهمة الشاعر والثوري لا يمكن أن تتحقق بإبداع وخلق الواقع وتغييره من خلال الحاضر فقط، بل لا بد لهما أن يمتاحا آبار الماضي، وأن يكتشفا كهوفه السحرية التي خيّم عليها الصمت، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه»[٣].

وفي هذا الصدد تبرز أمامنا كل من الأسطورة والحكاية الشعبية بوصفهما تعبران عما استقر في اللاوعي الإنساني الجمعي منذ بداياته الأولى في الأزمان الغابرة، وقد حملت كل من الأسطورة والحكاية الشعبية، لدى يونغ، صفة النماذج الأصلية، وهذه النماذج الأصلية «كانت ولا تزال قوى نفسية حية هاجعة في اللاوعي الإنساني الجماعي الذي يختلف عن اللاوعي الفردي في كونه لا يستمد مكوناته من تجارب الفرد الشخصية، بل من الموروث الإنساني العام، فالنماذج الأصلية صور متجانسة، تؤلف أساساً نفسياً مشتركاً للطبيعة الإنسانية الكلية القائمة في ذات كل إنسان فرد. ويعيد النموذج الأصلي ربط الإنسان الفرد، الذي يعيش أبداً في خطر الانقطاع عن جذوره، بأصوله الطبيعية العرقية، فيحقق في ذاته الصغرى الذات الكلية الكبرى»[٤]. فالبياتي –من خلال اعتماده على اللاشعور الجمعي- يريدنا أن نرجع إلى الماضي من خلال الحاضر، وأن نقرأ الحاضر من خلال الماضي، وذلك نظراً لأن تلك الحكايات أو الأساطير تمثل الذاكرة الإنسانية جمعاء، إذ ترجع بنا إلى الماضي السحيق، إلى مراحل زمنية غارقة في كنف الغموض.

ولعل الشاعر العربي المعاصر –من خلال تمثله لتلك النماذج الأصلية- أراد الهرب من عالم الخراب الذي يعيشه ويمارس حياته فيه، فالعودة إلى تلك النماذج الأصلية تهدف إلى التمسك بآخر خيوط النجاة من هذا الواقع، والبحث عن بدائل تحقق حلم الشاعر العربي المعاصر في المدينة الفاضلة.

ولنعد الآن إلى شعر البياتي لنبحث فيه عن تلك النماذج التي استثمر فيها البياتي اللاوعي الجمعي الكامن في أعماق النفس الإنسانية، محاولاً الاستفادة من هذا اللاوعي في دعم بعض القضايا التي يطرحها يقول البياتي في قصيدته (التنين):[٥]

دكتاتورٌ تحت قناع العدمية
أوغل في القتل
وفي سحق الإنسان
ويخشى مدعياً
أن يقتل عصفورْ.

يقدم البياتي في المقطع الشعري السابق

-بأسلوب ساخر متهكم- صورة واضحة للدكتاتور، عارضاً مشاهد متنوعة من ممارسة القمعية المستبدة المفضوحة. ويستمر البياتي في عرض صفات هذا الدكتاتور الذي يظهر من خلال جواسيسه وأعوانه في كل مكان، في الأسواق والحانات والنوادي، يهش ويبش في وجوه الناس، وتحت هذه الابتسامة تختبئ الأنياب الكاسرة:

صورته مبتسماً
في كل مكان
في المقهى
والمبغى
والملهى
والسوق
كان الشيطان هو الأصل
فصار له ظلاً ممسوخ
ألغى التقويم الشمسي
وألغى نيرودا /ماركيث/ أمادو
ألغى الدستور
سمّى باسم سيادته كل الساحات
وكل الأنهار
وكل سجون الوطن المقهور
أحرق آخر عرّاف لم يسجد للصنم المعبودْ
مدّعياً أن الموت هدايا ونذور.

ويلحظ المتلقي إصرار الشاعر على تعداد تلك الممارسات القمعية التي تقوم بها الدكتاتورية من قتل للحياة ورموزها، وتحويلها الأسواق إلى أمكنة للبغاء، والأوطان إلى سجون تعج بآلاف السجناء الشرفاء، وما تقوم به أيضاً من قتل الثقافة، بالقضاء على رموزها العالمية: نيرودا /ماركيث/ أمادو، وقيامها أخيراً بإلغاء الدستور الذي لا يمكن لأي دولة في العالم أن تعبث به وتنال منه، لأنه يحقق وجودها وكيانها وحريتها وكرامتها.

وننتقل إلى المقطع الأخير من القصيدة الذي يلخص فيه البياتي حياة هذا الدكتاتور/ التنين، وتناسله المستمر، حيث يتوالد من جيل إلى جيل، في كل زمان ومكان، ويحاول البياتي في هذا المقطع أن يدل البشرية على طريق الخلاص من هذا الدكتاتور / الوحش/ التنين، حيث يمتد ببصيرته الثاقبة إلى أعماق اللاشعور الجمعي للإنسانية مستحضراً أسطورة التنين، مستنفراً الشعب -من خلالها- كي يقوم بالقضاء على هذا التنين /الدكتاتور:

من بحر الكاريبي حتى سور الصين
يتناسخ هذا الدكتاتور
ويأخذ شكل التنين
فمتى يطعنه مار جرجس
في ضربة رمح
ويحزّ جدائله بالسكين؟.

يلحظ المتلقي أن التناص في هذه القصيدة

يقوم على استدعاء قصة القديس مار جرجس مع التنين – الذي عاث في الأرض فساداً – حيث يقوم مار جرجس بقتله وتخليص الناس من شروره. ويتحول مار جرجس لدى البياتي إلى رمز للخصب والحياة، بقضائه على التنين/ الدكتاتور رمز العقم والجدب والخراب. لقد هدف البياتي من وراء استحضار قصة القديس مار جرجس مع التنين الوقوفَ إلى جانب الشعوب المقهورة التي سُلبت إرادتها وحريتها، والتي يحكمها الجنرالات والطغاة والمستبدون، وتعريةَ ممارسات الطغاة الاستبدادية وأساليبهم الوحشية في القضاء على رموز الحرية والنضال، وذلك كله بأسلوب هجائي، وسخرية مُرة، وتهكم لاذع.

وإذا كان «الأصيل من الشعر العربي الحديث يضرب جذوره في التراث، فيغتذي من تربة الماضي، وتتنفس غصونه هواء العصر الحديث، فتأتي ثماره وليدة لقاح بين الماضي والحاضر»[٦]، فإن البياتي قد وجد في توجهه إلى أعماق اللاشعور الجمعي الإنساني وسيلة تعبيرية يستطيع من خلالها عرض رؤيته للحياة والإنسان في هذا الواقع المتناقض، ولنقرأ ما قاله في قصيدته (الوريث)، لتتكشف لنا من بين أسطر هذه القصيدة صورتان متناقضتان للحياة والإنسان، تمثل إحدى هاتين الصورتين الماضي الغابر وما فيه من رموز عظيمة تدل على قوة فعل الإنسان القديم وعظمته. وتمثل الأخرى صورة الإنسان المعاصر الذي يعيش حياة تافهة لا معنى لها، تتقاذفه فيها المصائب دون أن يحرّك ساكناً، وكأن البياتي أراد من خلال عرض هاتين الصورتين أن يدعو الإنسان المعاصر إلى التفكير والتأمل في ماضيه المجيد الفاعل، لعل نسمات من هذا الماضي تدب في عروقه وتعمل على إعادة الحياة إلى جسده الميت، يقول البياتي[٧]

يجفُّ في عيون بوذا النور
تنقطع الجذور
وآخر السلالة
حفيد هوميروس في مدريد
يعدم رمياً بالرصاص إرم العماد
تغرق في ذاكرة الأحفاد
مات المغني، ماتت الغابات
وشهريار مات.

تنهض في المقطع السابق عدة إشارات تناصية، إذ يستحضر البياتي شخصيات: بوذا، وأورفيوس، ولوركا، وشهريار، كما يستحضر (إرم العماد)، وكلها ترمز إلى استمرار الحياة والعطاء والثورة، لكن البياتي هنا لا يستحضر تلك الشخصيات لتأكيد استمرارية الانبعاث والتجدد والحياة والعطاء، بل لتأكيد الموت الجماعي الذي

يسيطر على الإنسان المعاصر، بعد أن ماتت رموز الانبعاث والخصب المتمثلة في تلك الشخصيات، فالمقطع السابق يعرض لمشاهد الموت الذي يسيطر على الإنسان المعاصر، وقد تخلى عن جذوره التي كان لها تاريخ عريق، وعن أحلامه في الوصول إلى إرم العماد، تلك المدينة الفاضلة، هذا الإنسان الذي يغدو هائماً على وجهه، بعد أن انقطعت به السبل، وفقد معنى الحياة، بعد أن انقطعت أسبابه بتلك اللوحة المشرقة التي صنعها أجداده:(٨)

وريث هذا العالم المدفون في الأعماق
يلهث مهزوماً على قارعة الطريق
يحمل وجه هالك غريق
ينام في المقهى ككلب جائع أفاق
يبحث عن وظيفة شاغرة في صحف الصباح
يعدو بلا أقدام
في الشارع المهجور والزحام
تأكله الحمّى، تدير رأسه الأرقام
يجوب مهجوراً بلا أحلام
شوارع المدينة الخلفية الصمّاء
يُفرغ في حدائق المساء
حياته الجوفاء
وريث هذا العالم المهان
يبحث عن مكان
يموت فيه صاغراً كالكلب بالمجان.

يلحظ المتلقي أن هناك تلك المشاهد المتناثرة لحياة الإنسان المعاصر تتخفى وراءها دعوة غير مباشرة إلى الارتباط بالجذور، والعودة إلى التعلّق بالجانب المضيء من حياة هذا الإنسان الممتدة منذ آلاف السنين وحتى الآن، لعل الإنسان يجد في ذلك الجانب المضيء ما ينير دروبه، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة نحو التعبير، ويحقق من خلاله الانبعاث المرتقب، وتعود إليه الحياة الحقيقية بعد سنين طويلة من الموت والعدم.

وفي قصيدة (الصورة والظل) يستلهم البياتي أشكالاً عدة مما استقر في اللاشعور الجمعي، ودائماً الهدف من ذلك هو الهرب من هذا الواقع، والبحث عن البديل القديم، الذي ربما لن نجده إلا في أعماق أعماق المخزون الجمعي الذي يستقر في لاوعي الناس كافة، فهو وحده -هذا البديل القديم- سيجد فيه الإنسان المعاصر ما ينشده، وما يحلم به من عالم عفوي بريء، يقول البياتي:(٩)

لو جُمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة
إذن لقامت بابل المحترقة
تنفض عن أسمالها الرماد
ورفّ في الجنائن المعلقة
فراشة وزنبقة
وابتسمت عشتار
وعاد أوزوريس
لانطفأت أحزان حادي العيس

ونوّرت في سبأ بلقيس
وعادة البكارة
لهذه الدنيا التي تضاجع الملوك والحجارة
لو جُمعت، لاندلعت شرارة
في هذه الهياكل المنهارة
لزلزلت مقابرَ الأسمنت والحديد والبنوك
وصاح ديك الفجر في طهران
ووُلد الإنسان
لغسل المدُ جدار العار
وانهارت الأسوار
لأزهر الرماد في الحقول
ونُزعت أنياب هذا الغول
لسقط القناع
عن وجه هذا الشاهد المشوه المجدور
وانحسر الظل عن الصورة وانداك جدار الزور.

تتجلى فاعلية التناص في المقطع السابق من خلال استدعاءات تاريخية وأسطورية متعددة: بابل وبلقيس وعشتار وأوزوريس، التي يستثمرها البياتي في دعوته إلى النقاء الأول للإنسانية، حتى يتحقق البعث من جديد، وتعود الحياة إلى سيرها الطبيعي، فتقوم بابل من سباتها العميق الذي استمرّ أزماناً طويلة، وتلد ولادة حقيقية غير مشوّهة، بعد أن كانت رمزاً للعقم والجدب، وتعود البهجة والفرحة إلى عيني عشتار بعد أن يعود إليها تموز، وتزهر الحقول من جديد، ويعود أوزوريس إلى الحياة...، وتعود للحياة بكارتها الأولى التي دُنّست بأفعال هذا الإنسان «وواضح أن تصوّر الشاعر للخلاص يتحدد في الدعوة إلى تخطّي الانفصام، وتجميع أجزاء الصورة حتى يكون الإنسان صادقاً مع ذاته مدركاً لعالمه، أما البكارة هنا فلا تعني البراءة المفقودة المرتبطة باللاهوت، وإنما تعني تجدد الإحساس بالحياة، وازدهار الداخل، الحل إذن: هو الصدق مع الذات، والإدراك الشامل للعالم، لنكسب القدرة على مواجهة الحياة وتغييرها مهما تكن الظروف المحيطة بنا»[١٠].

البياتي دائماً يبحث عن بدائل لهذا الواقع، تحمل بين جنباتها بشائر الخلاص من هذا العقم والجدب اللذين يسيطران على هذا الواقع، والبياتي في المقطع السابق يقدم لنا الحل الذي يتحقق عن طريقه الخلاص فإذا ما عاد الإنسان إلى طبيعته الصافية الأولى، فإنه سيحقق الخير والخصب والنماء، وستزهر الحقول التي طالما امتلأت برماد عقيم مجدب. وإذن فإن تحقق الانبعاث متوقف على جمع أشلاء هذه الصورة الممزقة، وعودة الإنسان إلى عالمه البدائي الأول الذي يتسم بالعذرية والعفوية والبساطة.

ولعل البياتي في اعتماده على اللاشعور

الجمعي، قد بلغ «جوهر التجربة الإنسانية، حين اكتشف النماذج الأصلية وسيلة للتعبير، فغدت قصيدته إنسانية شاملة، لأنها تعبّر عما يكمن في اللاوعي الإنساني الجماعي، وتخاطب رغائب متخفية هاجعة في الجانب المظلم من الذات الإنسانية»[١١]، لتحقق من خلال ذلك –ولو على سبيل الحلم– الانبعاث الذي يعيد للحياة بهجتها، ويحقق الخصب والنماء، يقول البياتي في المقطع الثالث من قصيدته (كلمات إلى الحجر):[١٢]

عندما تسقط في الوحل صبية
عندما تنغرس السكّين في لحم الضحية
عندما تسعى عصا الساحر حيّة
ستعودين مع الشمس خيوطاً ذهبية
ومع الريح التي تعوي على شطآن ليل الأبدية
غنوة أندلسية
ستعودين مع الميلاد والموت نبيّة
تشعلين النار في هذي السهوب الحجرية
تبعثين النورس الميت في صمت البحار الأسيوية
والينابيع الخفية.

يتحقق التناص في المقطع السابق من خلال استحضار أسطورة العنقاء، التي تشير إلى الانبعاث والتجدد المستمر الدائم، ولعل الحلم بالانبعاث الذي لا يكاد يفارق البياتي يتخفى وراء كل قصيدة بياتية، ويلحظ المتلقي أن الشعور بالحاجة إلى بعث عشتار/العنقاء لدى البياتي،تزداد وتيرته كلما تأمل البياتي في هذا الواقع المزري، الذي يكثر فيه الهرج، وينعدم فيه الأمان، ويسيطر فيه الأدعياء، وذوو النفوس المريضة، التي لا تعرف معنى الإنسانية، فتسعى إلى تحقيق مآربها، غير آبهة بمصالح الآخرين من الفقراء والضعفاء.

ويستمر البياتي في حث كلٍّ من عشتار والعنقاء على العودة والانبعاث من جديد، لتكونا بشير الخلاص، ولتقودا سفينة النجاة التي تقلّ السندباد، ولتحملا بين أناملها أغصان الزيتون التي ترمز إلى المحبة والسلام:[١٣]

ستعودين إليّ
لتقودي في أعاصير الرماد
والدياميس، شراعَ السندباد
ستعودين مع الطوفان للفلك حمامة
تحملين غصن زيتون من الأرض علامة.

ويواصل البياتي رحلته في استلهام اللاشعور الجمعي الكامن في أعماقنا محاولاً من خلاله إيقاظ الإنسان المعاصر وإثارته، لعله يهب كالعنقاء التي تواصل الاحتراق لتحقق الانبعاث الجديد الذي يغسل أدران هذا الواقع، ويحقق الخير والعدل للبشر، يقول البياتي في قصيدته (العودة من بابل):[١٤]

بابل تحت خيمة الليل إلى الأبد

تعوي على أطلالها الذئاب
ويملأ التراب
عيونها الفارغة الحزينة
بابل تحت قدم الزمان
تنتظر البعث، فيا عشتار
قومي، املئي الجرار
وبللي شفاه هذا الأسد الجريح
وانتظري مع الذئاب ونواح الريح
ولتنزلي الأمطار
في هذه الخرائب الكئيبة.

إنه مشهد الجدب والقحط والخراب الذي ينتظر رياح التغيير التي تقلب الأوضاع، وتعكس المعادلة، وعشتار /الثورة هي التي ستحقق هذا التغيير، ويلحظ المتلقي أن إسباغ صفة الجريح على الأسد لم تكن عبثاً، فكون الأسد جريحاً وليس ميتاً، يشير إلى إيمان قوي بحتمية التغيير/ الثورة، فالقوة التي يمتلكها الأسد /الثورة مازالت موجودة فيه، لكن الأمر يحتاج إلى زمن يعود فيه الأسد/ الثورة إلى سابق عهده من القوة والشجاعة، ليحقق الانبعاث المرجوّ، ويعم الخصب والخير والعدل.

ولعل البياتي المتوجه دائماً إلى الماضي البعيد، إلى اللاوعي الهاجع في المخزون الجماعي الإنساني، يمثّل «صوت العاشق الفقير الباحث عن الخير والحب والنماء مجسداً في عشتار المرأة والأسطورة والحياة المستمرة، وهو ليس صوت الشاعر القديم الذي كان يسجّل أشواقه فوق الألواح الطينية، وإنما صوت الشاعر المعاصر حين يمسك بالجذور البعيدة لمأساة الإنسان وأشواقه وحمله وعذابه. إنه صوت العاشق الفقير يهبط من جديد إلى العالم السفلي كما هبطت عشتار، يحارب كهنة الموت في كل العصور ويصعد إلى النور ليشهد إشراقة الأرض والمعجزة، ويستمر في الهبوط والصعود في رحلة جديدة تمزج الألم بالسرور، والحب والحرية بالولادة والموت»[١٥].

لقد كان اعتماد البياتي على اللاشعور الجمعي وسيلة تعبيرية ناجحة هدفها الدعوة الملحة للعودة إلى الصفاء الأول والعذرية الأولى، ولعل هذه الدعوة كانت نابعة من إحساس بالضياع والقلق من المصير الذي آل إليه الإنسان العربي المعاصر[١] كما كانت نابعة من إحساس ذاتي بالغربة والنفي، اللذين تعرض لهما البياتي، كما كان لمشاهد العدم والموت، التي تسيطر على هذا الواقع أثر كبير في هرب البياتي من هذا الواقع، وبحثه المستمر عن بدائل تحقق له وللإنسانية الخلاص. ولقد كانت عودة البياتي إلى اللاشعور الجمعي تهدف إلى إثراء تجربته الشعرية، من خلال ربطها بين ما استقر في أعماقنا وما نمارسه على أرض الواقع، وكذلك من خلال ربط التراث الأسطوري والديني بالتراث الإنساني عامة، وربط الماضي بالحاضر والحاضر بالمستقبل.

الحواشي

(١) ودورث، روبرت (مدارس علم النفس المعاصرة) ترجمه وقدّم له وعلّق عليه: كمال دسوقي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١ص٢٥٧.

(٢) يونغ، كارل (علم النفس التحليلي) ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥ص٣١.

(٣) البياتي (تجربتي الشعرية) ص٣١.

(٤) عوض، ريتا (أسطورة الموت والانبعاث) ص٢٩ نقلاً عن كارل يونغ.

(٥) البياتي (البحر بعيد أسمعه يتنهد) ص٣٦.

(٦) عوض، ريتا (أسطورة الموت والانبعاث) ص١٢.

(٧) الديوان ٢/٨٥.

(٨) الديوان ٢/٨٦.

(٩) الديوان ٢/٩٣-٩٤.

(١٠) خميس، شوقي (المنفى والملكوت في شعر البياتي) دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١ص٧٥.

(١١) عوض، ريتا (أسطورة الموت والانبعاث) ص١٥٧.

(١٢) الديوان ٢/١٨٩.

(١٣) الديوان ٢/١٨٩.

(١٤) الديوان ٢/٧٧-٧٨.

(١٥) خميس، شوقي (المنفى والملكوت في شعر البياتي) ص٧٨.

المصادر والمراجع

أ ـ المصادر

البياتي، عبد الوهاب البحر بعيد أسمعه يتنهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

الديوان، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

ب ـ المراجع

البياتي عبد الوهاب تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

خميس، شوقي: المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١.

عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

ودورث، روبرت: مدارس علم النفس المعاصرة، ترجمه وقدم له وعلق عليه: كمال دسوقي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١.

يونغ، كارل: علم النفس التحليلي، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار اللاذقية، ١٩٨٥.

❖ ❖ ❖

نحو تجاوز محنة الكتاب والقارئ

د. خير الدين عبد الرحمن*

نقلت وسائل إعلامية عديدة شكوى وزير الأوقاف المصري سنة ٢٠٠٤ من أن ستين ألف كتاب مكرساً لمهاجمة الإسلام والمسلمين قد تم إصدارها في الغرب. ألح السؤال مباشرة، كم كتاباً صدر في خمسين دولة إسلامية نصفها دول عربية للرد على تلك الكتب في البلدان التي تداولتها، أو بما يصح لمقابلة أياً منها، كتباً أو أشكال تعبير وتواصل أخرى؟

* باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

بكلمة أخرى، وفي ظل استسهال البكاء أو التباكي إزاء نشاط يستهدفنا الآخر به، يفترض أن نكف عن الشكوى، وأن ندرك مدى التردي الذي آل إليه حال الكتاب لدى الأمة التي كانت أول كلمة من آيات القرآن نزلت على نبيها هي كلمة «اقرأ». أول الحل كامن في عمل جاد واع يحل محل الشكوى والتشاكي، والبكاء والتباكي والتكاذب الذي يخدع الذات بالذرائع السهلة – مبتكرة كانت أو معلبة ممجوجة.



لقد بات مدى انتشار الأمية عندنا – سافرة ومقنعة– مخيفا، وراح المستوى المعرفي يتدهور أكثر مع تبدلات طاغية في أولويات سلم القيم السائدة، بغض النظر عن قشور ومزاعم توحي بغير هذا. لقد عزفت الغالبية الساحقة من الناس عن القراءة، وهبطت نسبة الكتب العربية التي تطبع سنوياً بالمقارنة مع عدد السكان في كل قطر من أقطارنا العربية إلى أدنى مستوياتها بين سائر أمم الأرض –سواء كعناوين أو عدد نسخ كل منها، ناهيك عن مستوى ومضمون موادها. بينت إحصائية

نشرت في منتصف العام ٢٠٠٥ أن القارئ العربي يحتل أدنى سلم مستويات القراءة في العالم. ذكرت تلك الدراسة أن معدل قراءة الفرد العربي هو نصف ساعة في السنة، تتم خلالها قراءة ربع صفحة فقط. في المقابل، معدل ما يقرأه القارئ الأمريكي هو أحد عشر كتاباً في السنة، والبريطاني سبعة كتب

في السنة. كيف انتهينا إلى قراءة ربع صفحة في السنة على مدى نصف ساعة فقط، ولن نخوض في مستوى وطبيعة أغلب ما نقرأ. يا أمة «اقرأ»! هذه فضيحة لنا جميعاً: أميين ومتعلمين وما بينهما من أشباه متعلمين يشكون غالبية ساحقة..

محكومين وحكاماً.. قراء فعليين ومفترضين وكتاباً وأشباه كتاب..[1]

لقد رد بعض دارسي الأزمة وضحاياها الأمر إلى تدهور الاهتمام باللغة العربية، أو إلى جمود هذه اللغة وقصورها عن مواكبة عصر التقانة والإلكترون، أو فشل سياسات تعليمية تذاكى بعض واضعيها فزاوجوا نقيضاً مع نقيض في شتات متنافر من فلسفات تراثية ومستوردة متضاربة، أو إلى كسل وخمول يدفعان أغلبنا إلى انتهاج السبيل مهما كان غث النتائج وخاوي المضمون، أو إلى تفشي عدم الاكتراث بالعلم والتعلم في زمن طغيان المادة. أو إلى إفراط في تسييس التعليم والثقافة بمفهوم ضيق يوظفهما –كما المجتمع بأسره– خدماً ممتهنين في بلاط حاكم.. ولئن كان دور اللغة الوطنية أو القومية يتجاوز كونها أداة تعبير وتفاهم الناطقين بها ليشمل الانفتاح على الحضارات الأخرى والتفاعل معها، ورفع المستوى المعرفي الوطني والقومي من خلال رفده بالابتكارات والاكتشافات والأفكار والآراء والتجارب البارزة لدى الأمم الأخرى عن طريق ترجمة المعلومات والمعارف والأفكار الخاصة بتلك الأمم، فإن حال الترجمة بدورها لا يقل تدهوراً عن حال التأليف والنشر. ليست الشكوى من تدهور الاهتمام بلغتنا جديدة على أية حال. ألم يطلق حافظ إبراهيم صرخة حرى نعت اللغة العربية قبل أكثر من مئة سنة، وتحديداً سنة ١٩٠٢، قائلا:

فلا تكلوني للزمان فإنني
أخاف عليكم أن تحين وفاتي
أرى لرجال الغرب عزاً ومنعة
وكم عزّ أقوام بعزّ لغات
أيطربكم من جانب الغرب ناعب
ينادي بوادي في ربيع حياتي

لا تنفصل محنة لغتنا عن سائر أحوالنا وأدائنا وسلوكنا وتعاملنا مع وسائل الحقوق والواجبات والإنتاج والاستهلاك والتراث والمعاصرة والإبداع والابتكار والتواصل الداخلي والخارجي.

تنهار هنا ادعاءات خوارق إنجازات ونهوض ومعجزات تنمية التي أطلقتها - ولا تزال تطلقها دون وجل- أبواق دعاية كاذبة، سافرة أو متقنعة، في معظم البلدان العربية عندما نستعرض الفضائح المهنية المتعلقة بعدد عناوين الكتب التي تطبع على امتداد الوطن العربي، ومستوى موضوعات معظمها ومضامينها، وعدد النسخ المطبوعة من كل منها لأمة تجاوز تعدادها الثلاثمئة مليون نسمة، يضاف إليهم مئات الملايين من الناطقين بالعربية على امتداد العالم الإسلامي وفي مناطق أخرى! أليس مرعباً لنا

ما أعلنه اتحاد الناشرين العرب من أن أشهر المؤلفين العرب لا يبيعون أكثر من أربعة آلاف أو خمسة آلاف نسخة في نطاق قرائي يتجاوز أكثر من ربع مليار قارئ باللغة العربية، في حين توزع صحيفة عبرية مليون نسخة في نطاق قرائي لا يتجاوز خمسة ملايين قارئ باللغة العبرية؟

لقد باتت الأرقام المتعلقة بالفضائح الثقافية والمعرفية التي تمس الأمة بأسرها متداولة ومكررة. ولعل من المفيد أن نضيف إليها ما نقله كاتب كويتي عن مجموعة من المثقفين والأكاديميين العرب اتفقت على دليل صارخ للتخلف العربي في كل المجالات البحثية بدليل أن «عدد الكتب المترجمة منذ عهد المأمون حتى الآن يقدر بعشرة آلاف كتاب، أي ما يوازي ما تترجمه إسبانيا في سنة واحدة. ويقدر متوسط الكتب المترجمة في الوطن العربي لكل مليون من السكان في النصف الأول من ثمانينيات القرن العشرين بـ ٤,٤ كتاب، أي أقل من كتاب واحد في السنة لكل مليون إنسان مقابل ٥١٩ كتاباً لكل مليون إنسان في المجر و٩٢٠ كتاباً في إسبانيا، فكيف يمكن تحسين وضع مراكز البحوث في أمة لا تقرأ ولا تهتم بالعلم و الحداثة؟»[٢] قبل المأمون، كان والده هارون الرشيد قد شجع وزيره الفضل بن يحيى على إقامة مصنع للورق سنة ٧٩٤م في بغداد، فانتعشت صناعة الورق التي تعلمها العرب من أهل سمرقند، وانتعشت معها صناعة الكتاب، حتى بات في بغداد بعد أقل من مئة سنة أكثر من مئة مكتبة تبيع الكتب، كما روى ول ديورانت في «قصة الحضارة»، ومن بغداد انتقلت صناعة الورق والوراقة (نسخ الكتب وتجليدها) إلى الأندلس، ثم انتقلت إلى باقي أنحاء أوروبا. قبل ذلك، ومنذ استخدام عبد الملك بن مروان الكتابة العربية في دواوين الدولة، واكبت عمليات التعريب فتوحات القرنين السابع والثامن للميلاد، مؤسسة أهم عمليات الانفتاح والتفاعل الحضاري في التاريخ الإنساني حتى ذلك العصر. لقد كانت الكتابة إحدى أبرز مميزات شرقنا العربي، منذ ظهرت الكتابة المسمارية أو المصورة في الألفية الرابعة قبل الميلاد في جنوب بلاد ما بين النهرين، والتي بلغت ذروة توهجها في القرن الثالث عشر قبل الميلاد في مصر -كما كتب جان ماري دورا في كتاب «تاريخ الكتابة.. في التعبير التصويري إلى الوسائط الإعلامية المتعددة». بل إن الكتابة العربية التي وصفها فرانسوا ديروش في نفس ذلك الكتاب (أصدرت مكتبة الإسكندرية نسخته العربية سنة ٢٠٠٥ مترجمة عن الفرنسية) بالأخت الصغرى في منظومة اللغات السامية المعتمدة على الأصوات الساكنة والمقاطع الطويلة المتحركة، والتي نشأت في صحراء دائمة التغير متاخمة للهلال الخصيب المستقر، قد تجاوزت منذ فجر الإسلام دور وسيلة التخاطب والتعبير إلى أداة تعبير مركزية في الفن الإسلامي عندما سمحت

مرونة حروفها بتحويل الحرف إلى أفق واسع للإبداع الفني. فكيف تدهور الكتاب العربي إلى ما بات ملموساً ومعروفاً من حال بائس؟

تجدر التحية لقلة ترفعت عن الاندفاع المريع نحو المال قيمة عظمى، وعن النفاق والادعاء والتكاذب سلوكاً شائعاً، وعن السطحية والخفة والجهل المقنع والجمود أسلوب حياة. تلاحقت محاولات شجاعة من صفوف تلك القلة تتخطى جود المألوف الذي كثيراً ما بات ممقوتاً في تعاملنا مع الفكر، ومع اللغة أداة للتعبير عنه، ومع الإبداع صنواً ملازماً للاجتهاد. نعرض مثلاً ما ذهبت إليه ثريا الشهري في مقالة[٢] لم تتهيب معارضة السائد من تفسير لبعض آيات القرآن الكريم، مما تداولنا جيلاً في إثر جيل لقرون طويلة. قد يتفق المرء مع ما ذهبت إليه الكاتبة أو يختلف – كلياً أو جزئياً– لكنه يحترم تصديها لقوالب جامدة وتفسيرات متوارثة، ويحترم أكثر حقها في أن تلتزم قوله تعالى «تلك أمة قد خلت، لها ما كسبت ولكم ما كسبتم»، وبالتالي فليست للتفسيرات والتأويلات المتوارثة قدسية ما لم تكن من حديث نبوي صحيح مسند. قالت الكاتبة: «انطلاقاً من الفكر النقدي الحر الذي ينادي به قرآننا الكريم، ولحاجتنا إلى التذكير بالتأكيد الرباني لنا بالنهل مع متع الدنيا وزينتها، دعونا نعود إلى آية الشهوات الست الرئيسية في سورة آل عمران- ١٤، والتي ذكر فيها أن (النساء) هنّ الشهوة الأولى.

فهل كان المقصود بهن أزواج الرجال؟ لقد بدأت الآية بقوله تعالى (زُيِّن للناس..) وليس زُيِّن للرجال، وزمن المعروف أن لفظة الناس تضم الذكور والإناث، فهل تقول الآية أنهما يشتركان معا في اشتهاء النساء؟ تفسير لا يعقل، وخاصة أن الغريزة الجنسية لا تدخل في الشهوات التي تعنيها الآية تحديداً. ثم إذا كان المعني بالنساء أزواج الرجال فقد وردت في الشهوات مع الخيل المسومة والأنعام بأنواعها، فهل تعامل المرأة كالغنم والبقر؟ وبما أن الطعام والشراب والبيت والسيارة والحذاء من متاع الدنيا، فهل يعني هذا أيضاً وبناء على ما انتهت إليه الآية في قوله (ذلك متاع الحياة الدنيا..) أن المرأة شيء من الأشياء؟..» لم تقف الكاتبة عند مدلول كلمة النساء في تلك الآية معارضة المتوارث والسائد من تفسيرات كان بعضها شديد التسطيح، أو لم يعد يلائم عصراً مختلفاً عن عصر اجتهد فيه مفسر فأعمل فكره منطلقا من معطيات ومفاهيم مجتمعية سادت قبل ألف سنة أو أكثر. لقد مضت إلى كلمة (البنين) في نفس الآية متسائلة: «هل تعني الذكور من الأولاد؟ فإذا كان الأمر كذلك فمعناه أنهم أشياء، أي (متاع) أيضاً، فهل يصح؟ وكيف يكون عطفهم على الخيل والغنم؟». ثم تقول إنه عند ذكر لفظتي النساء والبنين في القرآن الكريم فإنما يجب النظر إلى سياق الآية، كي نفهم المعنى كما يقتضيه العقل والموضوع والمطابقة مع الحقيقة. فعندما تأتي النساء

أزواجاً للرجال تكون واضحة لا لبس فيها، كقوله تعالى (..إذا طلقتم النساء..) أو قوله عن البنين (اصطفى البنات على البنين). وبالتالي فهي قد رأت أن النساء والبنين في تلك الآية من سورة آل عمران قد جاءت بالمعنى المجازي»، أما المعنى الحقيقي فهو: اشتقت لفظة النساء في اللسان العربي من نسأ، والنسيء هو التأخير. قال تعالى (إنما النسيء زيادة في الكفر..) ومما يدلنا على فهم الأوائل لهذا المعنى قولهم إن الله خلق آدم ثم خلقت منه حواء،أي أن الأنثى ظهرت في الوجود متأخرة عن الذكر، ولهذا سميت الإناث بالنساء. ومنه يمكن إطلاق المصطلح على كل شيء جاء متأخراً». وبالتالي، ذهبت الكاتبة إلى أن المقصود بالنساء –الشهوة الأولى في تلك الآية– المتأخرات من المتاع، أو ما عرف في لغتنا الدارجة بالموضة. «وهو ما ينسجم مع الفطرة البشرية للإنسان الذي ما فتىء يشتهي الجديد في اللباس والسيارات والأثاث..». ثم تضرب مثلاً لتؤكد ما ذهبت إليه في قوله تعالى في الآية ٣١ من سورة النور (..أو نسائهن..) أي ما تأخر عن المذكورين في تلك الآية من أحفاد وفروع مهما تدرجوا ونزلوا. وتختصر مكررة ما ذهبت إليه بأن المقصود بالنساء في آية الشهوات من سورة آل عمران» الشهوة الكامنة وراء التقدم الصناعي والتجاري والتي لولاها لانخفضت معدلات الإنتاج، لعدم توفر الرغبة في استحداث الجديد واقتنائه».

أما لفظة (البنين) فقد ردتها إلى أصلها (بنن)، أي اللزوم والإقامة، وهي صفة الأبنية والبنيان. «وقد أتت في قوله تعالى (أمدكم بأنعام وبنين)، حيث ربط البنيان بتذليل الأنعام، فلولا تذليل الأنعام لما استقر الإنسان وبنى له مسكناً». وهكذا توصلت إلى القول بأن كلمة (البنون) في قول الله عز وجل (المال والبنون زينة الحياة الدنيا) إنما تعني الأبنية من الإقامة، لا الذكور من الأولاد. وحيث إن المال قابل للتحويل والنقل، بينما الأبنية غير قابلة للنقل، تتطابق هذه الآية مع آية الشهوات في التدليل على المنقولات وغير المنقولات من الأموال أو المواد. ولم يفت الكاتبة وهي تقدم هذا الفهم الثوري في تفسير الآية أن تؤكد أن إعادة النظر في بعض التفاسير على ضوء النظم المعرفية الحديثة لا تنتقض من احترام ذكاء وتقوى وحسن نوايا السلف الصالح. «ولكن بما إن الوحي ثابت وفهم الوحي هو نتاج إنساني غير ثابت، فمن حقنا تحرير مفاهيمنا من سياقاتها الماضية، ودمجها في روح عصرنا حتى نعرف كيف نحيا بلا خوف أو تأجيل أو شعور بالذنب»[٤]..

نكتفي رداً على المتشرنقين في إطار ما أتى به الأولـون، سترا لما تغلغل وتراكم فينا قرونا من كسل ودعة وجمود وتخلف، باستعادة نص أورده الثعالبي –قبل قرون– في «يتيمة الدهر». إنه نص في رسالة بعثها أحمد بن فارس إلى محمد أمين سعيد، رد صالح عبرها على مثل ما اشتد في زماننا من

جدل حول علة «ماضوية جينية» لدى أمتنا.. رسالة فيها صفعة لمن يكثر منا لوك الأجوبة والحلول، لا الأسئلة فحسب، دون تجسيد جواب أو تنفيذ حل. جاء في الرسالة: من ذا حظر على المتأخر مضادة المتقدم؟ ولم تأخذ بقول من قال: «ما ترك الأول للآخر شيئاً» وتدع قول الآخر «كم ترك الأول للآخر».. وهل الدنيا إلا أزمان، ولكل زمن منها رجال؟ وهل العلوم بعد الأصول المحفوظة إلا خطرات الأفهام ونتائج العقول؟ ومن قصر الآداب على زمان معلوم ووقفها على وقت محدود؟ ولم لا ينظر الآخر مثل ما نظر الأول، حتى يؤلف مثل تأليفه، ويجمع مثل جمعه، ويرى في كل ذلك مثل رأيه؟ أو ما علمت أن لكل قلب خاطراً، ولكل خاطر نتيجة؟.. ولو اقتصر الناس على كتب القدماء لضاع علم كثير، ولذهب أدب غزير، ولضلت أفهام ثاقبة ولكلت ألسنة لسنة، ولما توشى أحد لخطابة، ولا سلك شعبنا من شعب البلاغة، ولمجت الأسماع كل مردد مكرر، وللفظت القلوب كل مرجع ممضغ..».

يتعمق بعض أصحاب الشكوى في أسباب التدهور متجاوزين التقليدي منها، مثل تفاقم الفقر والانشغال الكلي لغالبية الناس في أعمال إضافية تستغرق معظم ساعات النهار وشطرا من الليل لتأمين لقمة العيش، والنزوع إلى استسهال ثقافة البرامج التلفزيونية، وتراجع الكلمة أمام جائحة الصورة، فيتمنعون في مسؤولية البيت والمدرسة في تنفير الطفل من الكتاب. يبرز هنا تساؤل مشروع من قبيل: ألم يحن الوقت لنتجاوز الانبهار المتوارث بروعة ما قاله هذا الشاعر أو ذاك، بحيث نتمعن مثلا في النتيجة الطبيعية والمنطقية لتلقين طفل في العاشرة من عمره أن من أعظم مأثورات العبقرية العربية مقولة مثل «السيف أصدق أنباء من الكتب»، في نفس الوقت الذي يشكل تقديس الرموز وشخصنة التاريخ والظواهر والأحداث، بل واختزال الوطن والأمة والإبداع والعبقرية في فرد أو أفراد، محور التربية الفردية والجمعية لدينا؟ كيف نريد لهذا الطفل أن يستوعب أن ما يتلقنه من شعر ليس قرآناً ولا قانون حياة، وأن استهانة شاعر بالكتاب لمصلحة السيف تعبير عن حالة محددة وظرف طارئ، وليست حكماً نهائيا قاطعا يمتهن الكتاب ويمجد السلاح أو العضلات التي تحمله وتحركه؟ تعظم المصيبة عندما يصدق الطفل تبجح عمرو بن كلثوم إذ قال:

«إذا بلغ الفطام لنا صبي
تخر له الجبابرة ساجدينا»!

فيصبح غالباً أسير وهم كاذب بتفوق فطري لا جهد لنا فيه أو فضل، ويكف بالتالي عن القلق أو الشعور بحاجة إلى جهد ذاتي أو سعي لتعلم وعمل وإبداع. وهكذا نجد أن عوامل عديدة قد جعلت النتيجة تنتهي إلى افتراق شبه شامل عن الكتاب وتخاذل عن حمل السيف في آن معا! أو لنقل إن النتيجة كانت أمر وأدهى بترك معظم العامة الكتاب

وحتى امتهانه، بينما جرى استخدام السيف في غير موضعه، سواء في معارك بينية أو لأغراض غير مشروعة، وكثيراً ما غاب أو غيب أو أسيء استخدامه إلى حد بعيد عندما يحين موعد الحاجة الطبيعية إليه في نجدة شقيق أو صد اعتداء خارجي أو تحرير وطن! ولئن كان هذا مرتبطاً بما ضج كثيرون بالشكوى من تفاقمه، أي إساءة تسييس التعليم والثقافة وسائر أمورنا بخفة واستهتار، فلعل وصف فهمي هويدي لما ساد من علاقة الثقافة بالسياسة عندنا يلخص هذا الجانب من المحنة، إذ قال: «تسعى السياسة إلى تأميم الثقافة وإلحاقها بعجلاتها، الأمر الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى إماتة الثقافة وإفساد السياسة. فالإلحاق يميت الثقافة لأن المثقف الحقيقي لا يستطيع أن يعيش إلا في جو من الحرية وإذا ما ألحق بالسياسة فإنه يصبح مثل السمكة التي أخرجت من الماء، وفي أحسن أحواله فإنه يتحول إلى بوق وصدى، الأمر الذي يفتقده شرعيته وينهي دوره التنويري. وحين يصبح المثقف بوقاً وينضم إلى جوقة المصفقين والطبالين والمهرجين فإنه يحرم السياسة من إمكانية إثراء التجربة وتصويب مسيرتها، وذلك طريق الندامة بامتياز، لأن غياب الرأي الآخر هو من شأنه أن يفتح الأبواب واسعة لتنامي ظاهرتي الاستبداد والفساد، وحين تلتقي الظاهرتان وتستفحلان فإنهما تدفعان أي نظام إلى الهاوية في نهاية المطاف»[5].

توصل بحث هام أنجزه فريق من جامعة كاليفورنيا الأمريكية في العام ٢٠٠٥ إلى مقاربة قدرت حجم المعلومات الجديدة التي باتت تضاف في كل سنة إلى المخزون المعلوماتي في الإنترنيت بمجموع أحجام محتويات سبع وثلاثين مكتبة عامة، كل منها بمثل حجم مكتبة الكونجرس الأمريكي التي هي أضخم مكتبة في العالم!

لكي نقترب أكثر من إدراك واقع أزمتنا المعلوماتية –وبالتالي المعرفية– الهائلة والمتصاعدة نتذكر أن حجم المعلومات في عالمنا قد تضاعفت مرة واحدة بين العامين ١٨٥٠و ١٩٢٥. ثم تضاعفت المعلومات مجدداً في ثلث تلك الفترة –أي بين العامين ١٩٢٥و ١٩٥٠، بحيث صار المتعلم يتحول إلى نصف متعلم وهو في ذروة شبابه، فكان لا بد من تعويض النقص بمزيد من المطالعة وحسن اختيار الكتب وتنويعها. تضاعفت المعلومات مجدداً مرتين في ربع القرن اللاحق، وعادت فتضاعفت ثلاث مرات بين العامين ١٩٧٠و ١٩٩٠، لتتضاعف مجدداً ثلاث مرات في العقد الأخير، ومع كل قفزة من هذه القفزات تزداد الحاجة إلى تعويض سريع بمزيد من القراءة والاطلاع ومتابعة جديد المعلومات والأفكار والمعارف. أي حظ لنا في مواكبة الانطلاقة المعرفية الصاروخية، إذا كانت طباعة ألف نسخة من كتاب وبيع خمس تلك النسخ طموحا بعيد المنال للغالبية الساحقة من كُتّابنا ومفكرينا؟!![1].

يتفق أكثرنا على أننا نعاني محنة مركبة، أطرافها كتاب وكاتب وقارئ وناشر! وركز بعضنا على أن «.. السؤال كله في تلك العلاقة الرهيبة بين الإنسان والزمن، التي هي موضوع الأدب الكبير بامتياز. فلوعة الإنسان الأولى أن حياته أقصر من أحلامه، وهو ما عالجه كافكا باقتدار كبير. ولوعة الإنسان الثانية أن جسده أضيق من إرادته، وهو ما وصفه همنغواي في «العجوز والبحر»، وأسى الإنسان، أيضاً أنه يقترب من الرحيل حينما يمتلئ بالخبرة.. وهناك اللامتوقع، الذي وصل ولم يستشر الإنسان في وصوله، أو الذي وصل ولم يدرك الإنسان معنى وصوله. وما الكآبة الرومانتيكية الشهيرة، في القرنين الثامن والتاسع عشر، إلا أثراً للتحولات الاجتماعية العاصفة، التي دفعت بـ «الفنان» نحو الطبيعة، بعيداً عن الآلة والطباعة. يرصد الأدب، في الحالات جميعاً. معنى الزمن في مرآتين: مرآة التحول، لا شيء يظل على ما كان، ومرآة العجز، فالزمن يغير كل شيء. وإذا كان في القبض على معنى الزمن، معرفياً، ما يؤرق الأديب، فإن في بناء المعنى، شكلياً، قلقاً آخر. والسؤال المقصود لا ينفصل عن اللغة، ذلك إن المعنى هو اللغة التي تبنيه. يقال عادة: الأدب هو العمل في اللغة، والقول صحيح، ويصبح أكثر صحة إن أصبح الأدب: الأدب هو عمل اللغة في استنطاق الزمن. يحضر عندها تعبير: الاغتراب اللغوي، ذلك أن الأديب يستعمل من المفردات ما وجد لا ما أراد. ولعل هذا الاغتراب هو الذي يضع في كل نص أدبي كبير لغة مرغوبة، يومئ إليها ولا يستعملها، لأنها لم تولد بعد. تكون علاقة الأديب باللغة، في هذه الحدود، قريبة من شكل علاقته بالزمن: فهو يغوص في الزمن ولا يفعل حياله شيئاً، وهو يغوص في اللغة ولا يسيطر عليها. وإذا كان في المتخيل ما يعابث الزمن ويتودد إليه، فإن في المجاز الأدبي ما يستخدم اللغة ويحاصر نقصها..»[٧].

هناك من رأى أن الأمر طبيعي إذ لا سبيل إلى تحاشي اضطراب المسار واختلال التوازن في مراحل الانعطاف والتحولات الرئيسة. من ذلك أن إفرازات عديدة تسعى إلى إثبات ذاتها في خضم تغيير لا مناص منه. وفي هذا يصبح كل عنصر من عناصر العلاقة ما بين الكتاب والقارئ في حالة اهتزاز وعدم يقين. بما في ذلك الهوية ذاتها، الأمر الذي ينعكس على الكتاب والكاتب والقارئ، ويتيح لوسائل تعبير وتواصل أخرى، جديدة أو تقليدية، أن تزاحم، بل وتقتحم ما كان لسواها. هناك مثلاً مدرسة جديدة تنشط منذ سنوات «تعتمد أسلوباً للقياس قرر أصحابه تسميته بالمنهج عبر المنهجي، أو العابر للمناهج، بمعنى أنه لا يقيد نفسه في أسر منهج بذاته، وإنما يسعى لتوسيع أفق البحث بصورة تتيح التعرف إلى جوانب الظاهرة المختلفة، ومقاربتها من هذه الجوانب. وأكثر ما يشغل بال الباحثين في هذا المجال هو مسألة الهوية، وهو انشغال ليس عبثياً أو في غير مكانه، لأن

موضوع الهوية بالذات هو من أكثر الموضوعات مدعاة للاستقطاب الحاد بين نعم ولا، بين الرفض القاطع أو القبول. أما هؤلاء فيرون أن لكل من «نعم» و«لا» حصتهما من الحقيقة، أي أن الحقيقة، بنسبة من النسب، موجودة لدى كل من يقولون نعم، وموجودة لدى كل من يقولون لا، ومن هنا يطرح السؤال: أما من سبيل لتكوين اختيار ثالث بين الأمرين، يأخذ ما هو «حقيقة» في كل منهما، وهذا الخيار أغنى وأحدث وأرحب لأن ينفتح على المتضادين في حقيقة أوسع. ومبعث هذا الرأي يتصل بالسؤال الأساسي: ما هي الهوية؟ هل هي مبنية على أحادية، هل هي نقية صافية من كل تأثيرات أخرى؟[٨].

قال آخرون بأزمة تتعلق بلغة التخاطب، ومدى مواءمتها لعصرنا ومستجداته وقوانينه الناظمة لعلاقاته. وقد تعرضت لغتنا فعلاً بحملات وتحديات متلاحقة. واشتد التركيز على اللغات الأجنبية تدريساً واستخداماً وثرثرة للتباهي في معظم الأقطار العربية، بل بات التدريس الشامل بهذه اللغات عنوان الحداثة والجدارة بالمعاصرة في عرف أوساط كثيرة. لم تعتمد اللغات الأجنبية كلغات إضافية إلى جانب العربية، بل تزايد تعميم تعليم كافة المواد الدراسية -أو معظمها على الأقل- بتلك اللغات الأجنبية التي «لم تدخل المناهج كلغة فقط، وإنما كوعاء التفكير والحوار، بينما تراجع دور اللغة العربية تراجعاً مهيناً يهدد هويتنا..». وقد سعى المدافعون عن لغتنا قرع جرس الإنذار، وإيقاظ الغافلين. وقاوم بعضهم هذا التوجه بضراوة. أكثر من هذا، توقف آخرون عند مظاهر تنكرنا للغتنا، وتدهور مستوى تدريسها، وتقلص اهتمامنا أصلاً بتعلمها وحسن استخدامها. فقال محمد صادق دياب مثلا مستهجناً تزايد اعتمادنا على التعبير بحركات من أعضاء الجسد -لا بلغات أجنبية فحسب- كأدوات مساعدة، نتيجة فقر أكثرنا بمفردات لغتنا: «اللغة العربية هي الأوسع في مفرداتها، إذ تحوي نحو مليون و٩٠٠كلمة، مقابل ٢٥٠ألف كلمة في اللغة الإنجليزية و٣٠٠ألف كلمة في اللغة الفرنسية، ورغم هذا تجدنا نستخدم أصابعنا وأيدينا وعيوننا ولربما أقدامنا أيضاً عندما يحتدم النقاش حول أية قضية، وكأن اللغة العربية بالمليون و٩٠٠ كلمة، عاجزة عن إسعافنا كي نتحاور بالكلام.. رغم ثراء اللغة العربية إلا أن أعداداً كبيرة من الذين يتحدثون بها الفقراء في قاموس مفرداتهم، إذ لا تشكل المفردات التي يستخدمونها طوال حياتهم سوى جزء محدود من هذه اللغة الثرية، وبالتالي تنشأ الحاجة إلى الاستعانة بكل ضروب الإشارة. وقد يرى علماء النفس أن كثرة الإشارات المصاحبة مظهر من مظاهر التوتر الداخلي للفرد، وتزداد في حالات الهياج..»[٩].

وهناك من نبه إلى أن «اللغة ليست فقط وعاءً فكرياً رغم عظمة الفكرة، بقدر ما هي شيفرة الجينات الثقافية المميزة لهم،

وأدوات تفكيرهم وتصوراتهم الأولى. فهي الإنسان بعظمته المتنوعة وموسيقاه الخاصة المشكلة لسيمفونية الكون. يزيد عدد لغات الأرض حسب اليونسكو يزيد على الستة آلاف. التقرير بمثابة صرخة مرتفعة لإنقاذ الكثير من اللغات من الاندثار. إذ تموت كل سنتين واحدة من لغات الأقليات التي لم تحفل بالانضمام لعالم اللغات المكتوبة. فيما ٩٦٪ من اللغات العالمية لا ينطق بها سوى ٤٪. فاللغة عموما ظاهرة اجتماعية تنمو وتتطور مع نمو الأمة وترسيخ شأنها.

على اللغة الأم بنى المفكر العالمي تشومسكي إمبراطوريته الفكرية المرتكزة على كونها أساس الإحساس والتفكير والعلاقة بالآخر.. منطلقاً من أساس نفسي علمي يتعامل مع اللغة بصفتها أداة التفكير وبالتالي أداة صياغة الشخصية الإنسانية المميزة للأمم والشعوب، إذ إن قوة الطفل بلغة الأم حسب تشومسكي أداته للتميز والتفوق والابتكار. فيما يسهم إجبار الأطفال على تعلم اللغات الأخرى قبل لغاتهم الأم في تعريض شخصياتهم ومواقفهم النفسية والفكرية للاستلاب والضعف منذ سنين مبكرة وإعاقة التفكير الخلاق، التي تنمو لإعاقات مجتمعية على كافة الصعد بعد ذلك». ولكن عدد كبير ممن خاضوا في راهن العامل اللغوي قد شددوا على أنه ما دامت اللغة العربية هي الأكثر تأهلاً للبقاء من بين سائر لغات الأرض، فلا مبرر للإغراق في القلق..[١٠]

يشتد إلحاح تفعيل دور المثقفين وتصويبه لانتشال مجتمعاتنا العربية من تخلف مركب في ظل أوضاع عاصفة تهدد باجتثاث دول وامبراطوريات. لقد تحدث بعض المنظرين الأمريكيين مؤخرا عن بعد رابع للسيطرة الأمريكية على العالم هو البعد الثقافي، يضاف إلى الأبعاد العسكرية والاقتصادية والسياسية. وقد شدد بستر ثرو، أبرز منظري العولمة، أن «الثقافة الأمريكية ليست الثقافة المهيمنة، بل هي الثقافة الشاملة». إنها غطرسة القوة التي تسعى إلى فرض الهجين مرجعية كونية عبر طغيان قرصنة التحكم المالي والقدرة العسكرية الباغية. لقد أخذت السيطرة الثقافية الأمريكية شكل تدخل سافر وقح حاجة مجتمعات إلى التغيير والتصويب والتطوير ليفرض توجهات وإجراءات وفلسفة وقيما تجعل الغزو الثقافي الذي كثر الجدل بشأنه واقعاً صارخاً يصر على استسلامنا وارتهاننا.

لا نرى سبيلاً لإنقاذ الذات العربية مواجهة تعتمد مشروعاً ثقافياً تجديدياً تكون الأمة بأسرها غايته، ينطلق من حاجات غالبية الناس، فلا مجال لثقافة محايدة أو مترفعة عن هموم الأمة ومآسي المجتمع. لا يمكن أن يتم تجديد أي ثقافة إلا من داخلها، مهما بلغ مدى تفاعلها مع الثقافات الأخرى، وهو تفاعل رأى محمد عابد الجابري أن آلية التأصيل الثقافي التي تتيح الانفتاح على منجزات الحضارة الغربية ومفاهيمها

الفلسفية والعلمية وتكريس أساليب البحث العلمي ومناهجه نظرياً، والتحرر وتعزيز الاستقلال بما ينسجم مع خصوصياتنا ويفي حاجاتنا المستقبلية، تشكل إطاره الملائم. لا يعني التأصيل الثقافي نقل واستنساخ الأفكار والمفاهيم، بل استنباتها في تربة أصيلة تقربها إلى رؤانا وتربطها بتصوراتنا الفكرية والروحية[11].

تفرض الحاجة إلى مثل هذا المشروع الثقافي العربي أولوية البعد الإنساني / الثقافي/ الاجتماعي للتنمية التي طغى على مشاريعها عملياً بعد مادي اقتصادي لمصلحة قلة غنية متحكمة. لعل من أهم غايات هذا المشروع التأسيس لنسق قيم إيجابي يلتزم مرجعية أخلاقية /شعبية/ عقلانية تنطلق من الذات الحضارية للأمة، وتحترم صفات مطلوب توفرها في المثقف: وعي شامل وقدرة على الالتزام بما يقول ويكتب، وتأثير فعال في مجتمعه وما وراء مجتمعه، وشجاعة الممارسة الدائمة للنقد الذاتي جنباً إلى جنب مع ممارسة نقد الآخرين. أي الخصال التي اشترطها بول بوفيه في المثقف المسؤول، لدى وصفه إدوارد سعيد في كتابه «إدوارد سعيد ومهمة الناقد»: الاتساع والعمق في المعرفة، والرصانة التاريخية والأكاديمية، والبعد الأخلاقي والقيمي في الموقف السياسي الذي لا تقوم حضارة بدونه.

وإذا لم يعد مسموحاً في رأينا تأجيل تصويب معادلة التواصل والتفاعل البنّاء ما بين التراث والبناء المستقبلي، وما بين الذات الحضارية والعالم الخارجي، لكي تستعيد الأمة مناعتها وتتفجر قدرات الإبداع لديها، مقاومة الجمود والانغلاق والتبلد والانهيار وما يقابلها على ضفة الفشل الأخرى من انبهار بالآخر وتبعية وتقليد واستلاب له وإحباط واستسهال التذرع بالعجز والاستسلام للتجزئة والتفتيت والغزو، لا بد من إسقاط البدائل المهينة التي حاصرت المثقف بين استقالة من الذات وخيانتها، أو الانكفاء والانزواء السلبي، أو الكمون المتحفز لقفزة في المجهول، أو الارتهان للسلطان، أو التهرب من الوطن، أو التبعية للخارج والتنكر للذات الحضارية للأمة والانسلاخ عنها. بغير هذا يزداد اضطراب حركة الفعل المجتمعي والفكري والسياسي وعجزها عن فهم المشكلات الحضارية الراهنة والتعامل مع التحديات الخارجية والداخلية، إذ يتجمد المعيار الفكري الذاتي، ويندفع الواقع العربي في حركة تطوره الذاتي إلى التيه، ويصبح مستباحاً أكثر لجذب مراكز التأثير الخارجية.

هنا تجدر مراعاة ما نبه حسن مدن[12] إليه على صعيد الفرد عموماً. حيث رأى الفرد في عالم اليوم مهدداً بآفتين أو خطرين: أولاهما قوة الامتثال للعادة وللسائد، وثانيهما الثبات الأحمق الذي يلامس تخوم الجمود. ونقل ما لاحظه ايمرسون من أن «الطبيعة نفسها لا تتلكأ في تزويدنا ببذلة السجن

العائد للجماعة التي نشايعها أو ننتمي إليها»، بينما على الإنسان لكي يكون إنساناً أن يكون مختلفاً، غير خانع ولا خاضع لما يملى عليه دون تبصر، وأن يمارس حرية اختياره المسؤولة لما يراه صائباً بعد التمعن والتفكر والتدبر، على الرغم من أن «العالم يعاقبك على انشقاقك عنه بالجلد بسوط استيائه». أو لم يقل الرسول العربي» استفت قلبك، ولو أفتوك، ولو أفتوك، ولو أفتوك»؟ تبرز هنا مسألة التعامل مع مأزق التوفيق المستعصي بين ما نراه نحن صائباً، بما يدفعنا إليه عقلنا، أو الانسياق إلى ما يراه الآخرون، إما التمرد أو التسليم، إما الانشقاق أو الاندماج في القطيع. أما في مسألة الثبات، ففي الحياة ثوابت تستحق أن يتشبث المرء بها، بلا جدال، وأن يدافع عنها ويلتزمها، لكن المقصود بآفة الثبات الأحمق هو التمسك بما كشفت التجارب والحياة والتطورات خطله أو خطأه، وتأكد عدم صوابه، فالتشبث برأي أو موقف من هذا النوع لا ينسجم مع سنة الحياة التي تمضي إلى الأمام، مقدمة الجديد والمتغير والمتحول والأكثر صواباً، بين دفق هائل مما تزدحم به من آراء وتجارب واكتشافات وإبداعات.

المصادر والمراجع

(١) شملان يوسف العيسى، أزمة مراكز البحوث العربية، الاتحاد أبو ظبي، ٢٠٠٥/١١/٢٧، ص٣٦.

(٢) د.عبد الله العوضي، الاتحاد، أبو ظبي، ٢٠٠٣/٧/٤، ص١٩.

(٣) ثريا الشهري، حتى الكرة لم تسلم من التفكير، الشرق الأوسط، ٢٠٠٦/٦/٢٦.

(٤) المصدر السابق.

(٥) الشرق الأوسط، ٢٠٠٦/٦/٧.

(٦) د. خير الدين عبد الرحمن، فرصة الانبعاث الثقافي العربي، شؤون عربية، القاهرة، العدد ٩٢، كانون الأول ١٩٩٧، ص١١٩ - ١٢٨.

(٧) د. فيصل دراج، الكآبة والإبداع، الحياة، ٢٠٠٦/٦/٢٧.

(٨) د. حسن مدن، شئ ما، الخليج، ٢٠٠٦/٦/٢٢.

(٩) محمد صادق دياب، لغة واحدة وعشرات الأصابع، الشرق الأوسط، ٢٠٠٦/٥/٤.

(١٠) ريم عبيدات، أمنا يا أيتها اللغة العظيمة، الخليج ٢٠٠٦/٢/٢٤.

(١١) د. محمد عابد الجابري، المثقفون العرب في الحضارة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٥.

(١٢) حسن مدن، ظل المرء على الجدار، الخليج، الشارقة، ٢٠٠٦/٦/٢٥.

١٠٢

الأنماط الفنية والنفسية لصورة الخوف في شعر محمد الماغوط

خالد زغريت*

مدخل:

تمثل ظاهرة الخوف إحدى أهم القضايا المعنوية التي يجسدها شعر الماغوط، فهي بؤرة سيولة صوره الفنية التي تلتقط كائنات الرعب فترسمها وتحركها، مبطنة بالانفعالات الطافحة بالنزق والسخط الذي يصوب طلقته الهازئة باتجاه جملة قيم السلطة وسوط حاكميتها الذي هيأ لحساسية الماغوط مناخاً خصباً، فامتطاه شعرياً ليركب تفاصيل لوحته كاريكاتورية تثير شهية سورته النفسية وكمين إبداعه، فتحرر أفقه وتفجر بؤره التي تتداعى صوراً شعرية متفردة بنسقها الفني الذي يأخذ مجرى الهذيان المثير، وتشكل صورة الخوف في شعر الماغوط فضاء إبداعياً

* باحث وأديب سوري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

لإشهار الهوية السياسية لموقفه الشعري الذي حقق علامته الفارقة فنياً وفكرياً في حركة الحداثة الشعرية العربية، وتأخذ هذه العلامة مداها في تأسيس الماغوط عبر صورة الخوف منهج الفوضى واللاجدوى في العقل الإبداعي العربي.

التجليات المعنوية والفنية لصورة الخوف:

على الرغم من ميل الماغوط الدائب إلى بناء صوره الشعرية بروح الشغب والفوضى فإنها تتحرك على معان مركبة من الذاتية الفردية والموضوعية الثقافية التي تشبع هذه الذاتية فقد جاءت قصائده تقويضية، هدامة مولعة بتجسيد هزل المواقف والمشاهد، متخذة من عالم الرعب أفقاً شعرياً يعبّر عن حنق الماغوط وسخطه على الواقع:

«ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي

الجريمة تضرب باب القفص

والخوفُ يصدحُ كالكروان

ها هي عربة الطاغية تدفعها الرياح

وها نحن نتقدم

كالسيف الذي يخترق الجمجمة»[1]

إنها لوحة الرعب الماغوطي الخاص التي تظهر حادة واخزة صاخبة الألوان قاسية الضربات الشعورية والتعبيرية، إذ يحوّل الماغوط أصابعه إلى سكين يجرح الألوان فتنزف ذاتها، فتوجع بألوانها التي تحول الذهني إلى عالم حسي، فتستنطق الجماد وتؤنس الأشياء فقد صار الخوف وهو الشعور الداخلي كالكروان يصدح، تلك هي براعة الماغوط في بناء لوحته الشعرية التي تحرر مخيلة إبداعية مدهشة.

أفق معنى الخوف:

تحضر صورة الخوف في قصائد الماغوط بإسراف، وقسوة، تدلان على مركب شخصيته وتوجهه الإبداعي، وتكشف صورة الخوف لدى الماغوط عن قوتها التشكيلية لأفق الحديقة الدّلالية للخوف التي تنفتح بكيدية باتجاه العالم النفسي للشاعر والمتلقي في الآن معاً، فالخوف في مستويات وجوده في قصائد الماغوط تجل لمفهومه النفسي «فقد عرّف علماء النفس الخوف بأنه قلق نفسي، أو عصاب نفسي لا يخضع للعقل ويساور المرء بصورة جامحة من حيث كونه رهبة في النفس شاذة عن المألوف تصعب السيطرة عليها والتحكم بها»[2]. ورأى علم النفس الحديث أن ماهية الخوف ميل فطري، له وظيفة حيوية ألا وهي حماية ذات الكائن من عوامل التهديد والمخاطر، مخالفين علماء النفس القدامى الذين رأوه غريزة إنسانية أصلية في الإنسان[3]، والخوف حالة طبعية في نفس الإنسان لا تخرج به على سواه، ولا سيما عندما يكون من ذلك النوع الذي يصيب البشر مثل الخوف من الموت، أو من الشيخوخة، أو من المستقبل أو من الخيبة أما ما هو شاذ فهو

تلك المخاوف التي يعيشها العصابيون والشواذ من الجنس البشري، مثل الخوف الخاص من أشياء لها ذاكرتها الفردية العقدية، أو الخوف غير السوي من النساء، والمجتمع، وتحمّل المسؤولية،والشعر بصفته أحد الفنون التركيبية هو سير حيوي لتجلي باطن بنية الخوف، إنه تعبير عن حالة نفسانية تهيمن على شعور الإنسان وأحاسيسه، فتفرض سلطانها على أفعاله، وذاكرته، وشخصيته، نتيجة شعوره بخطر خارجي يتهدده، ويعوق تحقيق حاجاته الذاتية، والموضوعية، والنفسية وإشباعها،وهي حالة تتجلى بالتعبير عن هذا الشعور عبر تغيرات جسدية وذهنية، تدل على أثر الخوف فيها، وهي صورة يتقن الماغوط تجسيدها بخصوصية فكرية هزلية، وفنية تحوز خريطتها النفسانية ذات المكامن الشعرية، لأنها تحفر في عمق التركيب الشخصي للإنسان:

«عندما انتزعوني من سريري الغالي

وأنا أغط كفراشة على زهرة

ورحت أنبض آلاف السنين

كحشرة مقلوبة على ظهرها تشبثت بجدرانها

بحلقات أبوابها

بلحى شيوخها وأثداء نسائها



وأنا أنظر إليها باكياً متوسلاً

كما كان العبد المطوق بالحراب

ينظر إلى أمه الطبيعة»(٤)

ترسم هذه الصورة الأفق الرحب لمعنى الخوف وتجلياته الصورية والمعنوية، فالشاعر مثل بصورة الحشرة التي داهمها الخطر فانقلبت على ظهرها وراحت تستغيث وتستجير بحركتها أبلغ صور الخوف في شتى مظاهره الحسية والمعنوية والنفسية، كذلك صورة العبد المطوق بالحراب وهو يستدر عطف أمه متوسلاً أن تنقذه. تتميز صورة

الخوف في شعر الماغوط بوهج إبداعي يولده النمط الفني للصورة الذي نتج في اللوحة السابقة عن نمطي التمثيل والتشبيه مغذيان بإضاءات فنية ماتعة، ولم يقف الماغوط عند هذه الأنماط بل اجترح أنماطاً فنية متعددة نتبين بعضها وفق التالي:

الأنماط الفنية لصورة الخوف

١ - تجليات القناع:

تنطوي الأساليب الفنية التصويرية للخوف في شعر الماغوط على بناء فني عام يتجلى بمفهوم القناع «الذي يعني حضور الذات أو الأنا فيما هو غير كونها أو هويتها الخاصة، أي إلباس الأنا بالأقنعة التي يراها الشاعر وفق خبراته وحاجاته الفنية في الشعرية، ضرورة أو وسيلة لإشباع الأنا، والمراد منها حضورها فيما هو سواها، والقناع لغة » هو ما تتخذه المرأة من ثوب أو سواه لتتقنع به، وتغطي رأسها ومحاسنها[٥] ومنه الاستعارة[٦] المستخدمة في المسرح إخفاء الملامح، وإبداع نمط آخر يخدم الغرض، وهو في الشعر المعاصر «وسيلة درامية للتخفيف من حدّة الغنائيّة للمباشرة، وهو تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف دراميّ، أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر من التراث أو الواقع»[٧]، ويحقق الشاعر عبر استعارته للقناع بلاغة شعرية، تتسم بخصوصيتها المعنوية والنفسية والفنيّة، وقد وظف الماغوط القناع في تكوين صورة الخوف ليوهجها بقوة تأثيرية عالية، وهذا يمنحه حيوية ومرونة في إلباس فكره السياسيِّ لبوسات تجسد رؤاه بطريقة غير مباشرة، أما ذهابنا إلى أن صورة الخوف في شعره هي قناع سياسي للقول الشعري، فذلك لأنها تشكيل وصفي وتجسيدي لعلاقته بالسلطة في صورتها القامعة الواطئة سقف أمانه الذاتي وبيت وجوده الحر، وأسهم فرط حساسيته الشعرية في تسعير هذه الصورة التي شاعت عنده مفتونة بشهوة تضخيم الذات، والحاجة النفسية إلى تكوين بطولات فردية للشاعر الذي يضغطه تركيبه الشخصي الخاص، ويدفعه إلى التفرد البطولي الذاتي غرف القصيدة ولا يكتفي الشاعر بتكوين بطولة ورقية هي من صميم خياله الشعري الذي يختلط بواقعه الفردي فحسب بل يتجاوز ذلك إلى تأسيس حالة بطولية ترضي الذات ولا سيما في تلك المرحلة حيث البطولة السياسية في مناكدة السلطة بطولة مصفاة ثقافياً، وهذا يعني أن الخوف في قصيدة الماغوط واقع فني شعري ممتاز أكثر منه واقع حقيقي، وذلك لأن الشاعر كوّن أكثر لوحات الخوف في قصائده في حين كان يعيش بحبوحة معنوية، ومهنية ، ونفسية، فهو استدعي في أوائل السبعينات،وأكرم ، فوظف في مكان مرموق، وطبعت دواوينه في مطابع الدولة، وكان يعيش نجومية الشهرة،

فكان يكتب في أرفع الصحف والمجلات من مكتبه في دمشق متمتعاً باحترام وتقدير عاليين. لقد امتدت ظاهرة تكوين صورة الخوف في شعر الماغوط إلى مراحل عمر نتاجه المختلفة بينما الشاعر لم يتعرّض إلى المطاردة أو القمع إلا في فترة وجيزة وكان سببها انتماؤه للحزب القومي السوري الذي بدوره تعرض للقمع نتيجة إقدامه على العنف واغتيال عدنان المالكي فطورد أعضاؤه، وانتهى الحظر بعد تسوية القضية، وكما أسلفنا لم يكن أمر الاضطهاد متعلقاً بالموقف الشعري أو قضايا الرأي بل كان رد فعل على حادثة إرهابية عوقب فاعلوها ومناصروهم الحزبيون فالأمر مرهون بأعمال الحزب لا بشيء آخر، وهذا يؤكد أن صورة الخوف في شعره نتاج فني فنتازي في أحيان كثيرة، لقد صوّر الماغوط ذاته مسحوقة تحت وطأة استبداد شعور الخوف، فشكّل هذه الذات في لوحات فنية مبهرة:

«كلما قُرِع بابٌ
أو تحرّكت ستارة
سترتُ أوراقي بيدي
كبغيٍّ ساعة المداهمة
من أورثني هذا الهلع
هذا الدم المذعور كالفهد الجبليّ
ما إن أرى ورقة رسمية على عتبة
أو قبعة من فرجة باب
حتى تصطك عظامي ودموعي ببعضها
ويفرّ دمي مذعوراً في كل اتجاه
كأن مفرزةً أبدية من شرطة السلالات
تطارده من شريان إلى شريان»[٨]

يرسم محمد الماغوط بهذا المقطع صورة درامية للخوف، يبلغه بخياله أعلى ذرا تجلياته، الفزع الذي يخرج ببلاغته الوصفية إلى المبالغة السابلة إلى الفنتازيا، وقد حدد الماغوط نواة مصدر خوفه وهو السلطة المطاردة له، فيبني بذلك موقفه الشعري السياسي، وهذا يعني أن الخوف قناع للتعبير السياسي، يوظفه الشاعر في فنية إبداعية ترفع إبداع صورته الشعرية إلى مصاف الجمال.

٢ - فضاءات التخييل:

يلهث الماغوط في كل شعره نحو استحواذ صفة البطل المعارض المطارد التي تملؤه لذة ذاتية تطابق لذة وصفه إبداع السلطة لفنون المطاردة المرعبة. فالشاعر يبدو وراء قناع الخوف مستفزاً بمبالغة السلطة في إبداع تابو الاضطهاد الذي يحصّن بقاءها اللامشروع، وقد نقع الشاعر نفسه شعرياً في معمدان هذه المبالغة، ثأراً لما عاناه من صنوف الاضطهاد والسجن في تجربة قارسة، كما قلنا قد تكون فنية خالصة فحتى الحالة التي عاش حقيقتها في فترة المطاردة لم يبلغ أفق الوصف الشعري له، وقد قدم واقعها الحي ممزوجاً بمخيلة

هائمة في الإبلاغ والتبليغ، وقد نشأت مخيلة صورة الخوف كما بيننا من خزين ذكرى عبرت، لكن تجددها الدائم في شعره، هو تمجيد ذاتي لبطولة يحتاج الشاعر إليها، كما هو تمجيد إحساس يصر الشاعر على إحيائه، وإعادة بعثه لأنه إكليل انتصار المثقف في تلك المرحلة والشاعر بنرجسيته مرغم نفسياً على التتوج به ولو كان شوكاً واخزاً فإنه يجد لذة ذاتية ماتعة بتسبيح دم ألمه والتغني به، وثمة محرض ثقافي آخر لإحساس الماغوط بلذة إبداع الخوف، هو شعوره بأنه مشروع قوة ثقافية مضطهدة من القوى الاجتماعية السائدة، لذلك يعيش صراعاً دامياً مع تلك السلطة وقد حشرها الشاعر جميعاً في صورة السلطة السياسية كونها تعطي مصارعها ميزة معنوية هي من متطلبات عصر النضال الثوري الذي انتمى الشاعر إليه، فالماغوط في قصائده كما تصفه سنية الصالح «يريد أن يدخل كون الشعر، حيث لا سلطة إلا للمتفوقين والبيئة المضطربة المتقلبة، التي عاش في مناخها، كانت تقف كالسوط في وجهه لترده باستمرار إلى الداخل، فيعتصم بمخيلته في تلك المؤامرة الكبيرة التي حاكتها البيئة ضده، عظمت براءته، وقوي صفاؤه، وقد أعطته تلك الإقامة السرية فرصة كبيرة للتأمل الذهني»[٩]، إذن الماغوط يختبر في قصائده ملكة الإنسانية الثورية في مقاومة السلطة قبل أن يختبر شعريته، فالشعر لديه كما تؤكد سنية الصالح مطية للحلم ليس «بمعنى التخلي الشعوري عن واقعه، إنما بمعنى الطموح الملح لخلق وجود بديل عنه»[١٠]، وهو وجود ذو استراتيج سياسي، يقوم على نقض مكونات وجود وأفعال السلطة والتحرر والتحرير من سلطانها الذي ناقض الصورة الاعتبارية للشاعر، فالماغوط كما ذهبنا قد ملك مفاتيح حالة الخوف من تجربته الذاتية وما فتئ أن زجها في مخيلته الشعرية التي أعطتها جمالياتها الإبداعية، فعبث الخيال بالواقع حتى تماهى الشاعر مع خياله فصوره تجربته الذاتية صار بطلها ولم يقو على الترجل عن صهوة مجدها، ويكشف لنا ذلك من خلال ما عبرت عنه (سنية الصالح) الشاعرة توءم تجربته الحياتية والفنية، فتقول: «بدت الأيام الأولى كاللعبة البطولية لنا نحن الاثنين ولكن لما شحب لونه ومال إلى الاصفرار المرضي، وبدأ مزاجه يحتد بدت لي خطورة اللعبة. كان همي الكبير أن يتلاشى الإعصار دون أن يخنق غباره النسر»[١١]، وقد جسد الماغوط حالته في تلك الحقبة بنصه الذي يقول:

«الاسم: حشرة

اللون: أصفر من الرعب

الجبين: في الوحل

مكان الإقامة: في المقبرة أو سجلات الإحصاء..

كل نجوم الشرق مقابل عود الثقاب
لأهتدي إلى أقرب حصاة
أو مسمار في هذا الوطن
أغرسه في صدري كمنقار البجعة وأموت»[12]

إن واقع هذا النص هو الإحساس الذاتي بالاضطهاد والدونية، لا حقيقة الواقع فالشاعر يرسم لونه وانفعالاته، وسخطه واحتدامه النزق، وينقل لنا تجربة فنية حية لصورة الخوف، بينما الشاعر في واقعه حر وليس بمطارد، وهو علم شعري يستأثر باهتمام إعلام كبير قل نظيره لغيره من الشعراء، ونتاجه الشعري والمسرحي والمقال يحظى بأكبر الاهتمام فتنشره أشهر الصحف والمجلات، ومسرحه يقوم بأدائه أكبر كوميديي العرب الذين حققوا قبولاً فريداً. كل هذا يعني أن مصدر صورة الخوف في شعر الماغوط هو التخييل الشعري لا التجربة الذاتية، وتجذر الخوف في ذاكرته، هو تحذر ناشئ عن فعل سياسي معارض، وشعور بالخوف ورّمه التخييل الشعري المستبد به، يؤكد ذلك قوله الذي يكشف عن التباسه بهذا الشعور: «أحسّ نفسي مطارداً، إنه إحساس قديم، مزّقت من الخوف قصائد كثيرة. ويضيف: الإرهاب لم يترك لي فرصة لأحبّ أحداً حتى الله..»[13]، مكنّ هذا الشعور الماغوط من بناء رؤيا شعرية لظلاميات السياسة، وفعلها العنكبوتي في نسج مجتمع يغرق بالتفسخ والانحلال والتقعر لتضمن الحاكمية سلالة قيادته كقطيع منهك ذاتياً، مغمى الوعي، ومعمى بتقنية سياسية فظيعة الأداء الإرهابي النفسي والجسدي للمعارضة، مما جعل الخوف سلاحاً فعالاً مدمّراً لكيان الشاعر المناهض وفعله ووعيه، بقصد تجويفه وعزله، وتخميده، إنّه الإبداع الفريد لموت المثقف الفاعل الثائر، واستفاد الشاعر وأفاد الشاعر من رؤيته هذه ليملك بلاغة فنية مدهشة في تجسيد لوحة الخوف التي أبدعتها السلطة العربيّة في نفس إنسانها فعقدت الاضطهاد الإنساني بنواصيها:

«أمي
يا ذات النهد الملون كالأكواخ
الإفريقية
أسرعي لنجدتي
تعالي وخبئيني في جيبك الريفي
العميق
مع الإبر والخيطان والأزرار
فالموت يحيق بي من كل جانب
السماء تظلم
والريح تصفّر
والكلاب السوداء
تنهش الكتب الدامية من حقائب المارة
وأخشى في هذه الأيام المكفهرة
أن استيقظ ذات صباح
فلا أجد طائراً على شجرة
أو صديقاً في مقهى»[14]

إن قناع الخوف في هذا المقتطع هو سياسة فنية مضادة للسياسة القمعية للسلطة، تفيد

من استقصاءاتها الصورية لحالات الخوف في بناء شعرية العصيان، التي يتذرّعها الشاعر سلطة مضادة تقوم على النقض، مما يعني وحدة الجذر المرجعي واختلاف التجلي، بين الشاعر والسلطة، فالسلطة تقوم برسم إطار حريتها القمعية، بينما الشاعر يقوم بنقض حريتها القمعية المنظمة لبناء حريته المثقفة الفوضوية، وهذا ما يجعل الشاعر شخصية فنية في قصيدته، تحتاج هذه الشخصية إلى عباءة بطولة، وميدان أوجدهما الشاعر بشخصية المطارد البطل المعارض وقمقم من الخوف الذي يشكل مسرحاً جذاباً للمتلقي لأنه يحقق له حالة تطهر شعوري مما يخنقه واقعياً حيث لا يملك الفرد حصانة الشاعر، فتلقفها وأسهمت ملكة الماغوط الإبداعية في تحريض المتلقي على الاستقبال الحيوي الذي يجعله مشاركاً للشاعر في تجربته الجمالية، فالخوف مطارد له في أدق تفاصيل حياته.

٣- ومضات الفنتازيا:

صورة الخوف في شعر الماغوط إلى متعة ولذة راح يتعبد بطولته فيها حتى هام بغنائها النرجسي الذي يجعله دائم الاعتداد بها، وأجاد استثمارها في الإثارة الإعلامية الرائجة، فهو على سبيل المثال يجيب عن سؤال حول (الشهرة) والأضواء «إنني منذ سلطت على وجهي الأضواء لأول مرة في غرف التحقيق، وأنا أكره الأضواء وأكره إديسون الذي اخترع الكهرباء»[١٥].

لقد استثمر الماغوط بمهارة صورة الخوف شعرياً، وبنى وهج جمالياتها في قعر الظلامية التي أعمت بصر وبصيرة الجماهير الكادحة بقهرها الفالحة بالتصفيق، فأبدع الماغوط في رسم هذه الصورة وعتمتها، لقد تدرج الشاعر في تكوين صورة الخوف فنياً، وجرب شتى الطرق الجمالية في بنائها، فاستغرق في إعادة تشكيلها، وتعدد طرق صياغتها حتى باتت فنتازيا صورية تتجلى ذاته فيها وتتشبع ببهجة أضوائها وكأنها مملكته التي يظللها بروحه ويأبى الجلاء عنها، فبدا كأنه يعيش في صورة الخوف تصريف قول النابغة الذبياني: (كالليل الذي هو مدركي):

أتوسل إليك أن تسرعي يا أمي
وأن تعرجي في طريقك
على الحصادين ومضارب البدو
وتسأليهم عن، حجاب، جلدي
عن، عشبة، ما
تقيني هذا الخوف
أدخل إلى المرحاض وأوراقي الثبوتية بيدي
أخرج من المقهى وأنا أتلفت يمنة ويسرة
حتى البرعم الصغير يتلفت يمنة ويسرة قبل أن يتفتح[١١].

يكشف القناع السياسي للخوف عند الماغوط عن ماهية بنية الشاعر بصفته المثقف التنويري المناقضة آلياً وموضوعياً

لبنية السلطة، فهو رسول تحرير النور، وعناقيد وهجه الإنساني النقي بهدف إضاءة الكون بأنوار الإبداع الإنساني الجمالي، بينما السلطة عسس تكريس الظلامية وفرض سرمدها المعتم لتحنيط الإنسان وتبديد إشراقه وتعفينه وتمويته. ويبيّن الماغوط بهذه البنية المتميزة بعلونزقها وسخطها عن رغبته في الحفر عن الجوهر الآسن للظلامية حلماً بنسفه لا بوصفه الضد السياسي وحسب، بل لأنه الضد الإنساني، فهو ليس رسول سلطة نفعية ذاتية بقدر ما هو رسول حرية عامة نفعيته كائنة بنفع الإنسان، ومقدراته على استبصار بذرة الموت والانقلاب عليها في العالم، مضحياً في سبيل الثانية مؤكداً براءة رسالته من النفعية:

«آه يا أمي لو أن هتلر بقي رساما
وماركس مات في خناق الطفولة
لو كانت قلاع الباستيل على ذرا قاسيون
ووحل باريس على أرصفة دمشق
لو كان الشرق هشيما والريح أكثر قوة وذكاء
عندما احترقت روما
آه يا أمي لو كانت الحرية ثلجاً
لنمت طوال حياتي بلا مأوى»[17].

تميط صورة الخوف في شعر محمد الماغوط اللثام عن قناع سياسي فكري يمور على سطح نص يختزن في باطنه قوة أسطورية ارتجاعية باتجاه ماض شخصي وتاريخي ثقافي يحتلكه رعب وقلق منقوشان على جدران خريطة وجوده الوجدانية وتجربته الشعورية والحياتية والسياسية، وتتحول هذه الصورة في أسيقة الماغوط الشعرية إلى بناء تقويضي مضاد في حالات متعددة حيث يقود الخوف إلى مجابهة كيدية، فيحوّله إلى مطية لبناء بطولة سلبية انهزامية، تراجيدية، تتأسس على التهويل والمبالغة في رسم صورة بطولة الخوف منتهكة لنظام القيم الوضعي الذي يركن إليه المجتمع العربي، وليس ذلك المسرى مقصوداً لهذا للإيماء الشعري المباشر؛ لأنه يتلبس بنية فنية شعرية درامية تقوم على الضحك الأسود الناتج عن الكاريكاتورية الصورية المفجعة بهزلها، فيعتمد الشاعر في بناء صورة الخوف استراتيجية فنية تقوم على بناء الشعور المضاد بالتفجيع، فصورة الخوف التي تجسد استلاباً مبالغاً هي بلاغة فنية تبني انقلاباً شعورياً معاكساً تتغذى بالسخط المبطن:

«في ليلة القدر هذه
وأمام قباب الجوامع والكنائس
اللامعة والمنفتحة كالحروق الجلدية
أزرر سترتي
وأطوي غمامة بيضاء على ذراعي
لأصير خادمك المطيع
ووكيل نعمك، وكوارثك إلى الأبد»[18].

هكذا يرسم الماغوط بطولة الصعلكة المنهزمة التي لا تقوى إلا على إقامة بلغة النقمة والسخط الشعوريين الدافعين إلى

التقويض والانتهاك اللفظي الذي يصل إلى حد التكرار الصوري في شعره مبنى ومعنى:

«سأرشد زلازلك وبراكينك
وفيضاناتك إلى أكثر الأكواخ
والأحياء فقراً
وازدحاماً حتى لا تضيع حجرة من
حممك أو قطرة من سيولك
هباءً بلا جدوى» (١٩)

إن حامل قناع الخوف في شعر الماغوط سياق شعري منفتح، وهذا يعني أن قيمة التوجّه الإبداعيّ في بناء القناع تكمن في فتوحاته الشعرية في الوعي السياسيّ والذاكرة الإنسانية، والخبرة الضرورية بالموضوع، والتقاط صورته الثرية بإشراقاتها الفريدة التي تثير الدهشة بنصاعة بلاغتها فبلاغة القناع السياسيّ للخوف هي بديل فنيّ إبداعيّ مستحدث، يدفع القصيدة إلى مخاضات بكر، تتمخّض عن مادة وصورة شعريتين جديدتين، هما من ثمار هوية العصر الشعريّة الإبداعيّة، وهذا يعني أن صورة الخوف تقوم ملكة جمالية فنية تغذيها بنية نفسية تكوينية نستطيع تملي فضاءها بدراسة الأنماط النفسية المكونة لصورة الخوف:

الأنماط النفسية لصورة الخوف

تكشف لنا الأنماط المعنوية والفنية لصورة الخوف في شعر الماغوط عن تعلقه الفريد بماضيه التكويني النفسين فهو يعيد صور طفولته التي سكنتها صور فطرية أولية تربطه بحبل متين مع تجاربه البكر، يلوذ بها احتماء من اغترابه الذي تفرضه عليه خصوصية مكوناته بصفته شاعراً ذا طبع تركيبي مزاج مصاغ من كتلة أحاسيس متوهجة، هي سرير تجليه ووجوده وإبداعه، لذلك تبقى تجربته الجمالية في جانب منها مشخصة بطفولته، ولا شك ف أن العلاقة بين نفسية الشاعر وصوره الشعرية هي علاقة بنائية تكوينية فصور الشاعر تتحرك على سرير النفس وتتجسد جسداً لها ، وفيما يلي سنبين دور الآثار ذكريات في بناء صورة الخوف التي تتجلى بأنماط نفسية تكوينية يمكن، بيانها وفق تصنيفات التحليل النفسي(٢٠) على الشكل الآتي:

١- نمط التعلق النرجسي وأثر يقظة نرسيس البطولة(٢١):

نستطيع أن نرد التعلق الذاتي لاستغراق الماغوط في تجسيد بطولة الخوف على تعلق نرجسي بالبطولة، وهذا يعني أن خيال الشاعر يتأجج ويتوهج في إبداع صورة الخوف استجابة ليقظة نرسيس النمط التخييلي لبناء صورة الخوف في شعره، فالماغوط كما ذهبنا أسرف بتعلقه في تجسيد صورة الخوف التي تكسف عن عصيانها في ذاته وسكونها المطلق في مخيلتهن وهو يقرّ بأنها مملكته النفسية التي يأبى الخروج منها، فهو كما مرّ معنا في قصيدة الخوف يتوسل إلى أمه أن تبحث له

عن معجزة لدرء هذا الشعور المستوطن في أعماقه:

«وتسأليهم عن «حجاب» جلدي
عن «عشبة» ما
تقيني هذا الخوف»[٢٢]

إن التوظيف الشعوري لصورة البدائية في درء المخاوف إي العشبة والحجاب، هما ظلال خرافات شعبية تمتد جذورها في تاريخ الأساطير التكوينية الأولى، فالعشبة تردنا إلى أسطورة عشبة الخلود في ملحمة كلكامش[٢٣]، ويفسّر لنا هذا الاستدعاء الباطني للأسطورة الرغبة الدفينة في ذات الشاعر للتعبير عن شعوره الذاتي بالأسطرة أي شهوته إلى تجسيد أنموذج أسطوري هي حاجة تخيّلية للشاعر الذي يرى ذاته خالق أسطورة الإبداع الشعري في نتاجه، وثمة فتنة شخصية تفور في أعماق الشاعر بصورة الخوف التي لا يرغب بالتخلي عن بطولاتها لأنها جانب من مجال أسطرته، لذلك كانت صورة الخوف في شعره تجلياً لهذه الروح التي أيقظتها نرجسيتها.

٢- نمط التعلّق الميتافيزيقي والذكرى الساترة -screan memory،

ينشأ نمط التعلق الميتافيزيقي في صورة الخوف عند الماغوط من آثار ذكرى ساترة بحسب تعبير التحليل النفسي[٢٤]، حيث تأخذ هذه الذكرى سمة الطفولية التي تشكلها في الباطن بنى فطرية متناقضة، لكنها تتجلى في المستوى الخارجي جلية واضحة، وهي بدائية أولية تفتقر إلى معنى منطقي سوي، ويكشف تحليل هذه الذكرى عن التكوين الشاعي للتجارب الطفلية التي تتأسس على هوة تهويمات لا واعية، وبحسب التعبير النفسي هي صورة بسيطة عن تكوين يتمتع بطابع التسوية ما بين العناصر المكبوتة والدفاع[٢٥]. وقد تشكلت صورة الخوف في ذاكرة الماغوط عبر الإدراك الطفولي لصورته الأولى، فارتبطت بفكر بسيطة يكون الخوف فيها ناشئاً عن منظورات جعلها عالم الطفولية، وتصوراته المهوشة مبعث رعب، فصفير الريح والظلمة في باطن الشاعر، فاستيقظ هذا الأثر في ذاكرته في لحظة، فاستعاده في تشكيل صورة الخوف:

«السماء تظلم
والريح تصفّر
والكلاب السوداء»[٢٦].

إذن الخوف هنا صورة جمالية مولدة من نمط التعلق بالذكرى الساترة النائمة في سرير طفولة الشاعر، يستنجد بها لتكون صورة عالم الخوف فتنتج عن وحي أثرها العالق بذاكرته التكوينية الطفولية.

٣- نمط التعلق التكويني، الأثر الذاكري memory trace:

يدل هذا الأثر على كيفية تسجيل الأحداث في الذاكرة[٢٧] تخزينها النفسي في الباطن، فتحتفظ في اللاوعي، حيث تكمن هناك

بشكل دائم، ولا تثار إلا بعد أن توظف نفسياً من خلال محرض طارئ، نجد أن الماغوط يستعيد صورة الخوف وفق الأثر الذاكري المكون طفولياً، ويكاد يأخذ طبع الغريزة في حال الخوف، فالأمّ بحسب التصوّر الطفولي هي ملجأ الأمان والحماية وبيت الطمأنينة، والماغوط يرسم صورة الخوف وفق استقرار الأحداث الطفولية في ذاكرته فهو يستدعي أمه ويناشدها لتخبئه في جيبها كما تخبئ الأزرار:

«أمي أسرعي لنجدتي، تعالي وخبئيني في جيبك الريفي العميق مع الابر والخيطان والأزرار»[٢٨]. فالماغوط يبحث عن أمانه وفق تصوّر الطفولة للأمان وهو في بحثه عن هذا الأمان لا يكتفي بالتحصن في إيهامه بل يفتح الأفق لرغبته في استعادة الطفولة لتعيش على ورق القصيدة لهوها الأثير، عالم أمانها الساذج الذي يحن إليه، فيغريها في القصيدة بتكوين طفولي.

٤- نمط التعلق الأوديبي وأثر التماهي الأسري:

يعتبر هذا النمط تماهي الإنسان في صورة والديه، فيغير خيالياً علاقاته مع والديه[٢٩]، كاشفاً عجزه عن الاستقلال عنهما، ونجد الماغوط يستثمر صورة الخوف في استدعائهما، فهو كما مرّ معنا يستغيث بأمه لكي تخبأه في جيبها وتبحث له عما يقيه الخوف كما أنه يستنجد بأبيه، ليلمه ويحميه فقد عجز عن الوجود من دونهما:

«مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير
أناشدك الله يا أبي: دع جمع الحطب
والمعلومات عني
وتعال لم حطامي من الشوارع
قبل أن تطمرني الريح
أو يبعثرني الكناسون»[٣٠].

فالشاعر متلاش، مضمحل، عجز عن الوجود من دون أبويه، فاستجار بهما في تكوين صورة الخوف، ليتماهى بهما، فهما عنده حضن وجودي، يلغي كيانه بغيابه، فالخوف هنا ينطوي على قناع ذي محتوى أوديبي عقدي، يريد التعبير به عن عرائه وغلواء قلقه الوجودي الناتج عن تضخم ذات الشاعر في صراعها بكل اتجاه حتى مع مكوناتها الجوهرية أي الحساسية المفرطة، وهي الأس الحيوي للتكوين الشعري.

٥- نمط التعلق الغرائزي، عودة المكبوت return of the re-pressed:

تسهم التجربة الحياتية في إهمال ظاهري لغرائز الحياة في باطن الإنسان، فتضمرها وتكبتها، لكن شكلها المكبوت يبقى فاعلاً في تشكيل مفهومات الإنسان للأشياء، وهذا يجعل المكبوت أداة تفسيرية غرائزية تتجلى باطنياً في تصرفات الإنسان وتصوراته، وما دام الخوف من الموت مكبوت حب الحياة والخلود في نفس الإنسان، فإنه

على موعد دائم للاستيقاظ اللاشعوري مواقفه وتصوراته، وهذا ما يطلق عليه عودة المكبوت(return of the repressed) وهو بتعبير النفسانيين دلالة على عملية تنتزع من خلالها عناصر مكبوتة[٣١] لم يتمكن الكبت من القضاء المبرم عليها، فلا تفتأ أن تظهر ثانية، لكنها تبقى مسافة من المباشرة، أي تتجلى على شكل رموز، وهذا يعني أن الخوف عند الماغوط جانب من جوانب مكبوت قلقه من الموت، والاضمحلال، وهذا ما يفسّر خشيته الغيبية من موت الحياة في أحد الأيام:

«أخشى في هذه الأيام المكفهرة
أن أستيقظ ذات صباح
فلا أجد طائراً على شجرة
أو صديقاً في مقهى»[٣٢].

إن خوف الشاعر من المصير الحتمي يتحرك في باطنه ويوقظ مكبوت رغبة الديمومة، فيتجلى على شكل خوف من أشياء عيانية، لكنها في جوهرها رموز الموت والنهاية الأبدية.

خاتمة:

تكشف هذه الدراسة عن غنى المركبين الفني والمعنوي في شعر الماغوط من خلال مبحث صورة الخوف، وهذا الغنى هو تجل حيوي للملكة الماغوط الإبداعية التي سولت له ريادة شعرية متفردة، نتجت عن موهبة فذّة ملكت القدرة على تأميم فاكهتها الشعرية الخاصة، فكانت شاهد التحديث الشعري القادر على مدّ مريديه بإضافات إبداعية وافرة العطاء، وتأتي لهذه الدراسة إضافة لكشفها عن مكونات الهوية الشعرية الخاصة بالماغوط ببيان جوهر الإبداع الشعري الحقيقي، فليست الصور المعنوية المولدة تسجيلاً واقعياً لتجربة الشاعر الحياتية على ما فيها من أثر تكويني لخصوصية شعره، بقدر ما هي تجربة فنية وليدة أفق إبداعي تخيّلي، وما دراستنا لتحولات تشكيل صورة الخوف إلى الفنتازيا إلا تأكيد الخيال المبدع وأهميته في بناء تفرد التجربة وتحصين هويتها الشعرية.

المصادر والمراجع

(١) ديوان محمد الماغوط، الأعمال الكاملة، ط٣ن دار العودة، لبنان، بيروت، ١٩٨١، ص٨١.
(٢) موسوعة علم النفس، الدكتور أسعد رزق، مراجعة الدكتور عبد الله عبد الدائم، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ١٩٩٢، ص٨٠.
(٣) السابق، مواطن متفرقة.
(٤) ديوان محمد الماغوط، ص٢٥٦.
(٥) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت، (مادة قنع).
(٦) مجلة الموقف الأدبي، د.خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص٥٦.
(٧) مجلة الموقف الأدبي، ص٥٦.
(٨) ديوان محمد الماغوط، ص٢٨٤و٢٨٥.

(٩) ديوان محمد الماغوط، ص١١.
(١٠) ديوان محمد الماغوط، ص١١.
(١١) ديوان محمد الماغوط، ص٩.
(١٢) ديوان محمد الماغوط، ص٢٨٧و٢٨٩و٢٩٠.
(١٣) مجلة الناقد، يوسف البزي ويحيى جابر، مونولوج محمد الماغوط، عدد ٣٦، لندن، حزيران، ١٩٩١، ص٣٦.
(١٤) ديوان محمد الماغوط ص٢٩١و٢٩٢.
(١٥) الشاعر محمد الماغوط رائد القصيدة النثرية، جلال خير بك، مجلة هنا دمشق، العدد٩٧، دمشق، ١٩٨٠.
(١٦) ديوان محمد الماغوط، ص٢٩٣.
(١٧) ديوان محمد الماغوط، ص٢٩٣.
(١٨) ديوان سياف الزهور، محمد الماغوط، دار الريس، لندن، ١٩٨٩، ص٨.
(١٩) ديوان سياف الزهور ص٩.
(٢٠) معجم مصطلحات التحليل النفسي، لابلانش-لونتاليس، ترجمة، د.مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص٢٥٠.
(٢١) نسبة إلى أسطورة نرسيس التي تقول: إن «نرسيس» كان شاباً غاية في الجمال وكان شديد الإعجاب بجماله، فراح يجلس ساعات طوال على حافة النهر وينظر إلى نفسه في صفحة الماء، وحين مات نرسيس نبتت زهرة نرجس في المكان الذي كان يجلس فيه عند النهر، ويحكى: أن حورية البحر التقت نرسيس ذات يوم وأغرمت به، لكن العاشق «النرجسي» صدّها بقسوة واختفى. فتاهت وحيدة في الغابات ونسجت من أوراق النبات حجاباً أخفت وجهها خجلاً. وراحت تضعف من شدة حزنها حتى أضحت «صوتاً وعظاماً»، لا يراها أحد ولكن صوتها هو الذي يُسمع. في هذا المعنى أصبحت «إكو» مجرّد صوت لا جسد له وربما لا شكل. انظر: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، د.حسام الخطيب، منشورات جامعة البعث، حمص، سورية، ١٩٨٨، ص٨٠.
(٢٢) ديوان محمد الماغوط، ص٢٩٢و٢٩٣.
(٢٣) انظر: ملحمة كلكامش، حققها ونقلها إلى الإنكليزية، ن.ن.ساندوز، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي، دار المعارف مصر، القاهرة، د.ت.ص.
(٢٤) معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص٢٥٠و٢٥١.
(٢٥) معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص٢٥١.
(٢٦) ديوان محمد الماغوط، ٢٩١و٢٩٢.
(٢٧) معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص٤٢و٤٤.
(٢٨) ديوان محمد الماغوط، ص٢٩١و٢٩٢.
(٢٩) معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص٢٧٢و٢٧٣.
(٣٠) ديوان محمد الماغوط، ص٣٠٤.
(٣١) معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص٣٧٤.
ديوان محمد الماغوط، ص٢٩١و٢٩٢.

❖ ❖ ❖

مدخل إلى دراسة الغنوصية السورية (صورة بارديصان)

فايز مقدسي*

تهدف الصفحات القليلة التالية إلى رسم صورة، أو بالأحرى وإذا صح التعبير، إلى ترميم صورة، وذلك بقدر ما هو ممكن وعلى قدر ما تسمح المصادر والمراجع المتوفرة وهي قليلة وشحيحة بالمعلومات، لواحد من أئمة المفكرين والشعراء والموسيقيين السوريين القدامى الذين كتبوا باللغة الآرامية، لغة المشرق على مدى أكثر من ألف سنة هو «بارديصان» وابن ديصان ١٥٤-٢٢٢ للميلاد. ولا ريب أن هذه المحاولة لاتخلو من مجازفة بسبب، كما نوهنا، ندرة ما في حوزتنا من معلومات عن شخصه حياته وأعماله سوى بعض النتف والمقاطع المتناثرة في بطون الكتب القديمة التي جاءت على ذكره

---

* باحث سوري مقيم في باريس.

- العمل الفني: مطيع علي.

بالإضافة إلى كتابه الوحيد المتبقي والذي يحمل اسم «شرائع البلدان» وذلك نتيجة الإتلاف، وينبغي أن لا ترهبنا الكلمة، الذي تعرضت له أعماله والقدح الشديد الذي استهدف شخصه وأفكاره حيثما تعارضت تلك الأفكار مع معتقدات الكنيسة فيما يخص الأسس اللاهوتية والتاريخية للدين الجديد الناشئ آنذاك: المسيحية وبارديصان الذي نكرس له الحيز الأكبر من هذه الصفحات يعتبر، ومن جوانب متعددة وفي مجالات شتى، أحد ألمع وجوه ثقافة اللغة الآرامية أو السريانية كما سوف تسمى فيما بعد. ومن غرائب الاتفاقات أنه قد قدر لاسم بارديصان أن يدوم إلى اليوم رغم كل محاولات طمس اسمه. ولعل الفضل في بقائه يعود، ويا لتصاريف الأقدار، إلى عدوه اللدود الذي جاء بعده وناصبه العداء الشاعر ورجل الدين والموسيقي (أفرام السوري أو السرياني) الذي وبسبب من حملاته على بارديصان متهماً إياه بالضلال والهرطقة قد ساهم من حيث لم يقصد في تثبيت اسم بارديصان في ذاكرة الأجيال.

من جانب آخر ينبغي أن لا يغيب عن بالنا، والأمر بالغ الأهمية، أن بارديصان كان في زمانه واحداً من وجوه (الغنوصية السورية)، تلك المدرسة الفكرية- الروحية- المعرفية التي نشأت في المشرق قبل المسيحية وقدر لها أن تعايشها ثم أن تدخل مع أربابها في حرب عقائدية- تاريخية دامت زمناً طويلاً وانتهت بانتصار الكنيسة الرسمية وتراجع الغنوصية التي اعتبرت نفسها دائماً أنها تمثل المسيحية الحقيقية. وهذه الغنوصة التي تجلت في أفكار بارديصان هي التي دفعت الكنيسة إلى رميه بالهرطقة.

ولعلنا لا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن الرسل والآباء والأساقفة الأوائل في المشرق (بلاد الشام والرافدين) قد نظروا، وذلك منذ أيام (سيمون الساحر) الغنوصي الذي عايش تلامذة المسيح وكانت له معهم أحداث مذكورة في (أعمال الرسل)، إلى الغنوصيين على أنهم هراطقة محرفين للعقيدة المسيحية ويشكلون خطراً على الكنيسة الناشئة آنذاك.

ولعل رجال ورؤوس الكنيسة القدامى كانوا على حق في معاداتهم الغنوصيين الذين حملوا معهم أفكارهم ومعتقداتهم الوثنية إلى صلب المسيحية كما صاغها الرسل والآباء الأوائل وبحسب فهمهم للرسالة المسيحية. بالمقابل اتهم الغنوصيون السوريون الرسل والآباء والأساقفة بمحاولة تشويه الجوهر الصحيح لتعاليم المسيح قائلين إنهم. أيّ جماعة الغنوص، قد تلقوا (المعرفة أو الغنوص) الأساسية مباشرة من المسيح بعد صعوده إلى السماء، أن هذه (المعرفة) الغنوصية الطابع قد أعلنها يسوع للخاصة من الناس عن طريق الوحي والمكاشفة وأنها حقيقة باطنية سرّية لم يكشف يسوع عنها للجميع وأنها وحدها سبيل الخلاص[1].

ولم يتوقف الغنوصيون عند هذا الحد بل مضوا إلى ما هو أبعد حين أعلنوا أن الرسل والآباء الأوائل، والأساقفة فيما بعد، قد شوهوا جوهر المسيحية حين جهدوا لإلحاقها بالكتب التوراتية والمعتقدات اليهودية الدينية جاعلين المسيحية بذلك بمثابة (عهد جديد) ينبثق من (العهد القديم) الذي ربط (يهوه) باليهود. وأن العهدين القديم (الكتب التوراتية) والجديد (تعاليم المسيح) يشكلان وحدة متماسكة وضرباً من المسيرة الإلهية في التاريخ تهدف إلى إعلان مجيء المسيح اليهودي المخلص وأنه لا يجوز المساس بها. وبالتالي فلا يمكن فصل المسيحية عن جذورها التوراتية اليهودية.

على حركة تهويد المسيحية هذه شن الغنوصيون السوريون كما سبق حرباً عنيفة وحاولوا من خلال تلك الحرب العقائدية وكما يستخلص من أفكارهم وأقوالهم وتصوراتهم، وعلى وجه التخصيص أطروحات (مرقيون) السوري الغنوصي الأكبر والذي سبق بارديصان، أن يجعلوا المسيحية وريثة الفكر المحلي (بلاد الشام والرافدين) أيّ وريثة ثقافة عريقة في القدم هي الثقافة السومرية- الأكادية- البابلية- الحثية- الكنعانية كما ورثتها اللغة الآرامية. في تلك الحرب التي دامت زمناً طويلاً لم يقدر للغنوصة السورية (ونقول السورية لأنه كانت توجد مدرسة غنوصة مصرية تختلف عن السورية وأقل عنفاً في معاداتها للديانة اليهودية) أن تحقق الانتصار حيث حاربت الكنيسة أصحابها واعتبرتهم كما سبق من أصحاب البدع فنبذتهم وحطت من أفكارهم بكل السبل وقضت على أعمالهم حيثما استطاعت حتى تمكنت من أن تمسك بزمام الأمور وإن كان الأمر اقتضى زمناً ليس بالقصير بل دام قروناً.

ما يهمنا هنا أن الحملة التي شنتها الكنيسة على الغنوصيين السوريين المناهضين لربط المسيحية بالإرث التوراتي قد أدت إلى اختفاء وتدمير الآثار الفكرية الغنوصية. لذلك فما تبقى اليوم من آثار بارديصان أو تاتيان أو مارقيون لا يتجاوز أحياناً بضع مؤلفات وأحياناً أخرى بضع صفحات وصلت إلينا لأن الذين تصدوا من جماعة الكنيسة للرد عليها قد ضمنوها كتبهم لتنفيذها وبيان فسادها والرد عليها[٢] وعلى هذا النحو تكون اللغة الآرامية قد فقدت قسماً لا يستهان به من إرثها الفكري والأدبي والتاريخي وكانت قبل ذلك قد فقدت تراثاً كاملاً هو التراث الذي يطلق عليه عادة التراث الآرامي الوثني، أي الذي سبق المسيحية، ولقد قام أصحاب هذا التراث أنفسهم وبعد اعتناقهم المسيحية بالقضاء على تراث أسلافهم هذا. وهو أمر معروف تذكره كل المصادر والمراجع. وهناك حتى من يتباهى به فنحن نستطيع على سبيل المثال أن نقرأ في كتاب (اللؤلؤ المنثور في الآداب

والعلوم السريانية) لمؤلفه أغناطيوس أفرام برصوم وحول موضوع القضاء على تراث اللغة الآرامية السابق للمسيحية ما يلي: «كان جدودنا حين اعتناقهم الدين المسيحي المبين(...) ضحوا في سبيله بأغلى ما عندهم فأحرقوا كل الكتب والآثار المدنية والعلمية خشية أن توقع معالمها الوثنية أحفادهم في شرك الوثن».

لا شك أن تلك الآثار التي تم تدميرها قد كانت عالية المستوى عظيمة الفائدة وتحتوي على تاريخ عريق. يذكر الباحث (ألبير أبونا) «أن المؤلفات الأولى التي وصلتنا باللغة الآرامية كانت من الجودة بحيث نلاحظ فيها تطوراً كبيراً لم تبلغه إلا خلال سنين طويلة»[٣].

ولم تتوقف حركة إلغاء الماضي هذه عند هذا الحد بل طالت الاسم نفسه حيث تبدلت التسمية الآرامية التي باتت تدل على العهد الوثني لتحل محلها التسمية السريانية التي أصبحت تدل على حقبة جديدة هي الحقبة المسيحية. هكذا نرى أنه ورغبة في إقصاء الوثنية المحلية (فكر المنطقة برمتها) عن الدين الجديد فقد تم إعدام كل إنتاج اللغة الآرامية وهي لغة المسيح نفسه وبالتالي لغة المسيحية البدئية [٤]. ثم، وبتهمة الهرطقة، كما سبق، فقد تم إعدام كل ما أنتجه الفكر الغنوصي السوري بالآرامية أو



باليونانية إلا ما كُتب له البقاء، كما بيننا في مطلع هذا البحث[٥].

نعود إلى بارديصان موضوع بحثنا الأساسي الذي لم ينجُ من تلك الحملة كما أسلفنا. وبالاعتماد على ما تبقى وعلى ما ذكرته المصادر التي أولت الموضوع بعض العناية فإننا نستطيع أن نرمم صورته المهمشة، وهي صورة تطابق الواقع إلى حد معين يصعب تجاوزه وقد لا يخلو من الهفوات.

اسم بارديصان يعني ابن ديصان[6] وكلمة ديصان الآرامية تعني المتراقص والكلمة كانت اسماً للنهر الذي كان يمر في مدينة الرها السورية الشهيرة في تاريخ المسيحية. وقد دعيت أيضاً (اوديسا) وفي وقت لاحق أطلق عليها اسم (أورفا)[7] وكانت مسقط رأس بارديصان. ويقال إنه دعي بهذا الاسم لأنه ولد قرب النهر أثناء وصول والديه إلى المدينة وهو الأمر الذي يذكره (ابن العبري) بقوله: «ظهر رجل يسمى ابن ديصان لأنه ولد على نهر ديصان فوق مدينة الرها»[8].

يبدو أن بارديصان قد أظهر منذ طفولته ميلاً ملحوظاً إلى طلب العلم واكتساب المعرفة. ولقد تلقى في صباه الأول في الرها ثقافة متينة باللغتين الآرامية واليونانية وذلك على أيام الملك (معنو الثاني) ملك الرها حيث كان بارديصان صديقاً لأبنه الأمير (ابجر) الذي سيعتلي عرش الرها فيما بعد. وارتياد بارديصان القصر الملكي يفسر لنا ما ذُكر عنه من ميل إلى الدنيا ومن أبهة وخيلاء ومن أن أتباعه كانوا دائماً من طبقات المجتمع العليا وهي الأمور التي عابه عليها فيما بعد أفرام السرياني.

ثم وبعد الاضطرابات السياسية التي داهمت الرها، وعصر بارديصان كان عصر حروب وتقلبات سياسية، وهي اضطرابات أدت إلى خلع الملك (معنو الثاني) عن العرش، نرى الفتى بارديصان يترك الرها مع ذويه ليتجه إلى مدينة أخرى كانت شهيرة آنذاك هي (منبج) في سورية أو (هييرابوليس) كما كانت تدعى آنذاك. وقد كانت (منبج) عندئذ أشبه بحاضرة دينية ثقافية كبرى وقاعدة من قواعد الثقافة الوثنية الآرامية في المنطقة. وكان معبدها الكبير[9] القائم في وسط المدينة مكرساً للإله (حدد) وقرينته الربة (اتارجيتيس) أو بتسمية أخرى (عشتار). وكأن المعبد في نفس الوقت معهداً علمياً يقصده الراغبون في الدراسة وطلب العلم.

وكان يشرف على هذا المعبد مجموعة من الكهنة والرؤساء الروحيين الذين كانوا على درجة عليا من المعرفة والتبحر في علوم أسلافهم القدماء وقد انتظمت كما ورثتها الوثنية الآرامية آنذاك وأضافت عليها في هذا المعبد أو الصرح الديني- العملي تابع بارديصان الدراسة حيث تبحر في العلوم والمعارف على يد رئيس المهنة الذي، وكما يذكر، توسم الخير في طالبه فلم يبخل عليه بشيء. هكذا أضحى بارديصان على إطلاع واسع على ما يمكن أن نسميه بالفكر اللاهوتي الوثني وبكل آداب الوثنية وفنونها من شعر وموسيقى وعلومها كعلم الفلك والكواكب، وهو علم اشتهر به علماء بابل. وهو الأمر الذي سوف يترك تأثيره على بارديصان فيما بعد كما نستنتج من كتابه الوحيد الذي أفلت من يد الدمار (شرائع البلدان) حيث يتعرض

فيه لحرية الإنسان وتأثير الكواكب على قدر الإنسان فكرة غنوصية أساسية.

بعد تلك الإقامة في منبع عاد بارديصان إلى الرها ويبدو أنه في تلك الفترة اعتنق المسيحية وأقنع صديقه الملك ابجر باعتناقها. ومن المرجح أنه في تلك الفترة قام بتأسيس فرقته الفكرية التي عرفت بالديصانية وكتب الأشعار وصنع لها الألحان وألف كتبه الفكرية التي قال فيها بآراء حول المسيحية رفضتها الكنيسة وقامت بفرزه معتبرة إياه من الهراطقة.

عن هذا الخلاف لا نعرف الكثير. وكتاب اللؤلؤ المنثور يكتفي بالإشارة إلى الأمر بعبارات مقتضبة لا تشفي الغليل حيث يذكر المؤلف: «إن بارديصان تورط بمعتقدات فاسدة لأنه لم يكن قد تخلص من خبائث وثنيته القديمة فنبذته الكنيسة». غير أنه تجدر الإشارة إلى أن مؤلف اللؤلؤ المنثور لا ينفي عن بارديصان كونه من صدور الكتّاب البلغاء عبقرياً وفيلسوفاً جليلاً صنف بالسريانية كتباً شتىً. غير أنه ينفي عنه كونه من مؤسسي الشعر السرياني أو من الذين ابتكروا أوزانه[10].

ما هي العقائد التي توصف بأنها كانت فاسدة والتي جاء بها بارديصان إلى المسيحية وما هي (خبائث وثنيته القديمة)؟ يا له من سؤال عويص!

وكما كتب ألبير أبونا في كتابه (أدب اللغة الآرامية) فإنه: «يصعب تعيين نوع الهرطقة التي انجرف إليها بارديصان. غير أن هناك شهادات عديدة من الآباء تنسب إليه الهرطقة فلا بد أنهم كانوا مطلعين على آرائه أكثر منا، وكان في حوزتهم مستندات أتى عليها الزمن». إنما، وفي نطاق بحثنا هذا، فما يمكن استخلاصه حول الموضوع واعتماداً على ما ذكره ابن العبري في (مختصر تاريخ الدول)» إن بارديصان كان يسمي الشمس أب الحياة والقمر أمَّ الحياة[11]. وأنه في أول كل شهر تخلع أم الحياة النور الذي هو لباسها وتدخل على أب الحياة فيجامعها فتلد أولاداً يمدون العالم السفلي بالزيادة».

في تاريخ (ميخائيل السوري) وكتب أخرى هناك أيضاً إشارات لبارديصان واعتقاده بالكواكب. ومن ذلك أنه كان يقول إن للكواكب والأفلاك دوراً في صنع الإنسان من دماغ وعظام وأعصاب ودم وجسد وبشرة وأن النفس لا تولد ولا تموت ولذلك أنكر قيامة الأجساد وقال إن الجسد ليس سوى آلة النفس وأن وجوده عابر وزائل وأن لعناصر الجسد علاقة مع عناصر الطبيعة. وغير ذلك من الأفكار الغامضة كونها مذكورة على شكل فقرات غير منتظمة في كتب الآخرين، لكنه لا يخفى ما فيها من تصورات وأفكار غنوصية الطابع. لأننا كثيراً ما نعثر، وفي أكثر النظم الغنوصية الوثنية والمسيحية، على الثنائية التي هي جوهر الفكر الغنوصي: النور والظلام، الروح والجسد، الإله السامي

والإله الصانع. وهناك دائماً أيضاً (أب) للحياة و(أمّ) للحياة، وكثيراً ما يضاف إليهما الابن. ومعلوم أن النور في الغنوصية يمثل الخير الاسمي والظلام يجسد الشر المطلق. وقد حدث أن امتزج الظلام بالنور أو احتل الظلام جزءاً من النور فضيّع الإنسان، وهو بالأصل مخلوق نوراني، جانباً من أصله النوراني الإلهي وصار يكافح للعودة إلى النور الكامل، أيّ إلى أصوله الإلهية النورانية. هذه العودة المرجوة إلى النور تتم عن طريق الغنوص أو المعرفة [١٢].

وكثيراً ما نعثر في الكتابات على أقوال وتصورات تتشابه مع ما قاله برديصان حول الشمس والقمر (مصدر النور) وعلاقتهما بالبشر وإن اختلفت التسميات والتفاصيل من نظام غنوصي إلى آخر. نذكر هنا على سبيل المثال **الأقوال المبهمة** والمضطربة التي تنسب إلى راهب سوري غنوصي اسمه (عودي أو ربما أودي الرهاوي) عاش في القرن الثالث للميلاد وقد ذكر أقواله (تيودروس باركوني أو ابن كوني) من أهالي القرن الثامن الميلادي وذلك في كتابه الذي يحمل عنوان (سكوليون) والذي كرس فصله الحادي عشر للرد على الهراطقة أو أصحاب البدع. وبالطبع فقد هدف (تيودروس) من ذكر تلك الأقوال إلى إظهار فسادها.

وهذه الأقوال تبدو في الحقيقة وكأنها (رؤيا) أو (ابوكالبيس) غنوصية عن أصل العالم ونهايته بكارثة كونية. وهي تدعى (كتاب الغرباء) أو (رؤيا الغرباء) -Kta ba /d"nukrayé وفيها نقع على موضوع امتزاج المادة بالروح أو النور بالظلام والأسمى بالأدنى في أصل الإنسان. فنقلاً عن (باركوني) أن الراهب (أودي) السالف الذكر قد قال بتعدد الأرباب في (كتاب الغرباء) فهناك إله أكبر هو أب الحياة وربة كبرى هي أم الحياة وعن نسلهما يتم التكاثر. كما أنه يجدف على الله وعلى الملائكة ويضع على لسانهم كلاماً بشرياً ويجعلهم يعرفون (حوّاء) جنسياً. وباركوني يقول إن (أودي) يزعم أن أب الحياة خلق (حواء) وأنه عرفها فأنجبت منه وتكاثر نسلهما. وهنا نقع من جديد على مفهوم الإنسان الغنوصي المكون من عنصرين إلهي وبشري أو روحي ومادي أو نوراني أو ظلامي. والجسد هنا يرمز إلى المادة التي تمثل الظلام والروح يمثل الجانب الإلهي أو النوراني في الإنسان طالما أنه صنيعة إله هو أب الحياة وبشر مخلوق هو (حواء).

ويختتم (باركوني) حديثه قائلاً «وهذه بعض التجديفات والهرطقات التي قال بها المارق (أودي) ضد الله والملائكة»[١٣].

ينبغي أن نلاحظ هنا أن أحداث (كتاب الغرباء) وكتاب (رؤيا الغرباء) تذكرنا، ولو من بعيد ورغم فوضى أحداثها وعدم الوضوح في سياق أفكارها، بما جرى في بدء خلق العالم والإنسان من أحداث وأمور مذكورة

في قصيدة الخلق والتكوين البابلية الشهيرة «الاينوما إيليش» أو «في العلى عندما». ثم إن أرباب الخصب في الأديان السومرية الأكادية الكنعانية الحثية كانوا دائماً أرباب على مقربة من الناس وأن لكل إله خصب يقوم بفعل الخير هناك توأم أو قرين هو إله الموت يقوم بفعل الشر وأن، كما ذكرنا، كل حضارات الشرق القديم قد ألهت الشمس تحت اسم شمش وكذلك فعلت بالقمر تحت اسم سين أو تارخ، وأنه مما لا شك فيه أن كل هذه الأمور قد درسها بارديصان في معبد منبج وخاصة فيما تعلق بالشمس والقمر. ولتوضيح هذه الأمور ينبغي علينا الرجوع إلى معبد منبج معتمدين على ما دونه سوري آخر شهير هو لوقيان السيمساطي في كتابه الشهير (الربة السورية) خلال زيارته لمعبد منبج في منتصف القرن الثاني الميلادي حيث يتحدث في الكتاب عما رآه بنفسه أو سمعه شخصياً.

حين يقرأ المرء ما كتبه (لوقيان) حول زيارته لمعبد (منبج) وملاحظاته حول الحياة والطقوس الدينية والمعتقدات ينتبه إلى أنه يتحدث عن عرش كبير كان قائماً عند مدخل المعبد ومخصصاً للربة الشمس غير أن صورة الشمس لا تظهر على العرش. ويقول (لوقيان) أن الشمس والقمر هما المعبودان الوحيدان اللذان يمتنع السوريون عن إظهار صورتهما عن طريق النحت أو الرسم أما أسباب ذلك فلأنه، وكما قيل له عندما استفسر عن الأمر، إنه من الطبيعة إقامة نصب وتماثيل للأرباب الآخرين لأن الناس لا يستطيعون مشاهدتهم أما الشمس والقمر فنورهما يبهر الأبصار، وصورتهما مألوفة للناس فما من سبب يستوجب إظهارهما نحتاً أو تصويراً طالما أنهما ظاهران في السماء.

هذه الحكاية تعطي فكرة عن مدى شيوع ورسوخ عبادة الشمس والقمر في الأديان الوثنية المحلية والدور الذي كانت تلعبه الكواكب في حياة ومصائر البشر. ومن الاتفاقات أن من بين كتب بارديصان المفقودة هناك كتاب اسمه (في الفلك) ذكره (جرجس) أسقف العرب. ولقد كان بارديصان، ومثله في ذلك بقية الغنوصيين، آخر ممثلي الفكر الوثني المحلي في لقائه مع المسيحية. وبالتالي فهو وريث شرعي لثقافة ذلك الفكر الذي تلقى أصوله في معبد (منبج). والباحث الفرنسي الشهير (دوبون-سومر) يذكر في كتابه الشهير (الآراميون) معبد منبج ويعطي فكرة موسعة عن معتقدات الآراميين الدينية وعن أفكارهم الفلسفية والتي تمثل، وكما يقول، استمرار الثقافات السومرية الآكادية الكنعانية. ولا شك أن قصائد بارديصان وقبله وفا الآرامي ثم مار أفرام ويعقوب السروجي وغيرهم من شعراء الآرامية-السريانية قد مثلت، في شكلها الشعري على الأقل، شعر المنطقة القديم، كما هو في ألواح الرافدين وكنعان.

وهناك ملاحظة دقيقة فيما يخص هذا الموضوع وردت في دراسة للباحث الفرنسي (بيير جرولو) حلل فيها قصيدة مار أفرام الشهيرة (الموت والشيطان) حيث وجد أن بناء قصيدة أفرام لا يأتي عرضاً بل ينسجم في شكل أدبي يدهشنا أن نقع عليه، كما يقول الباحث، أو على ما يمثله في أقدم النماذج الأدبية في بلاد ما بين النهرين سواء كانت المدونة باللغة السومرية أو باللغة الآكادية. ففي القصيدة نلمح نسقاً أدبياً بالغ القدم غير أنه لا يزال موجوداً أو محفوظاً في تقاليد المنطقة الأدبية [١١]. وجدير بالذكر هنا أن قصيدة أفرام المذكورة تأتي على شكل حوار أو سؤال وجواب وهو أسلوب أدبي نلاحظه في أقدم النصوص الفكرية أو الأدبية التي عثر عليها في المنطقة. كما أنه كان الأسلوب الذي اعتمده الغنوصيون ومؤلفو الأناجيل والأسفار المنحولة أو غير الرسمية.

لقد سبق وذكرنا أن مؤلفات بارديصان فقدت أو أتلفت من قبل الذين نبذوا وعارضوا أفكاره. ويكفي أن نذكر هنا الحكاية الشائعة التي تقول إن مار أفرام تمكن وبعد جهد وعن طريق الحيلة من الحصول على مخطوط لبارديصان فلما اطلّع على محتواه ووجد فيه هرطقة فقد طلى صفحات المخطوط بالغراء ولصقها ببعضها البعض حتى لا يتمكن أحد من الاطلاّع على ما فيها. غير أننا وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن بارديصان كان له أتباع كما كان له أعداء، وأن هؤلاء الأتباع قد عملوا على نشر تعاليمه وأغانيه فلعلنا نستطيع القول، دون جزم مطلق، أن الكثير من أغانيه وأشعاره لا تزال موجودة إلى اليوم. على الأقل في الذاكرة الشعبية وينبغي أن لا ننسى أن مار أفرام قد اقتبس الكثير منها كما سبق. وأناشيد أفرام لا تزال موجودة وتنشد في الكنائس. ولعلنا لا نشطح إذا قلنا أن نسبة لا بأس بها من الموروث الغنائي الشعبي وخاصة الريفي في كل أنحاء بلاد الشام والعراق والذي تناقلته الأجيال ومنذ آلاف السنين والذي حرفت نصوصه الأصلية مع الزمن وهو موروث فُهم دائماً على نحو خاطئ وأحياناً مع بعض التعمد لأسباب دينية أو عقائدية، نقول أن هذا الموروث يحتوي على أصداء مهما كانت بعيدة لأغاني بارديصان. ذلك أنّه من المخالف للمنطق أن تختفي تلك الأناشيد الشعرية الموسيقية كلياً وهي التي كان لها وبشهادة أعداء بارديصان الشيوع والتأثير على النفوس وخاصة في منطقة قامت فيها الثقافة الشفهية المتناقلة سمعياً بدور كبير. إذا عكفنا الآن، وفي ختام هذه الصفحات، على إعادة تمحيص الأفكار التي قال بها بارديصان فإننا نجد أن المصادر تذكر وجود فرقة غنوصية تسمى ديصانية يبدو أنها دامت إلى القرن الثامن ولقد أتى (الشهرستاني) في كتابه (الملل والنحل) على ذكر تلك الفرقة فقال: «أصحاب ديصان

اثبتوا اصلين نوراً وظلاماً. فالنور يفعل الخير قصداً واختياراً. والظلام يفعل الشر طبعاً واضطراراً. فما من خير ونفع وطيب وحسن فمن النور. وما كان من شر وضرر ونتن وقبح فمن الظلام. وزعموا أن النور حيّ عالم قادر حساس وفيه تكون الحركة والحياة. والظلام ميت جاهل عاجز جماد موات لا فعل له ولا تمييز»[15].

فيما يخص الأشعار التي قيل إن بارديصان كتبها ووضع لها الألحان فإننا لا نعرف عنها شيئاً سوى ما قيل من أنها انتشرت وشاعت بين الناس وأنها سحرت الجميع بحلاوتها. مار أفرام يذكر في حديثه عن بارديصان أن أناشيد هذا الأخير قد كتبت على أنموذج (المزامير) [16] وأنه قد ضمنها مذهبه ولقنها شبيبة /الرها/ بعد أن وقّعها على ألحان مطربة تخلب الألباب. ويضيف مار أفرام أن بارديصان قد: «أبدع الأغاني وألف الأناشيد وأدخل فيها الأوزان وقسّم الألفاظ أقساماً ووزنها أوزاناً. هيأ لسليمي الطوية سماً منقعاً مغشى بالحلاوة فلم يتمكن المرضى من انتقاء الدواء الناجع»[17].

هذه الأناشيد التي تضمنت مذهب بارديصان الغنوصي والتي أدت إلى فرزه من الكنيسة هي التي جهد مار أفرام حين استقر في الرها سنة ٣٦٣ وبعد وفاة بارديصان بأكثر من قرن في معارضتها للحد من انتشارها وللقضاء عليها بتأليفه لأناشيد أخرى على وزنها ونسق ألحانها مع كلمات جديدة تتوافق وعقيدة الكنيسة ويقول (أنطوان التكريتي) حول الموضوع أن الذي دعا مار أفرام إلى نظم الأغاني الروحية والمايامر أن بارديصان كان قد نظم أغاني وقعّها على لحون لذيذة ضمنها أقوالاً تفسد المعتقد القويم والأخلاق فعلقت بأذهان الشباب السذج ولم يستطع أئمة الدين أن يفطموا الناس عن الغناء واللحون بعد ما تعوده من المضللين»[18]. على كل حال يبدو أن أفرام لم ينجح في مهمته سوى نسبياً لأننا نجد أن الأسقف ـــــ(ربولا) أسقف الرها والذي توفى سنة ٤٣٥ كان مضطراً إلى محاربة آراء بارديصان التي كانت لا تزال شائعة في زمانه.

في ختام هذه الصفحات القليلة والمقتضبة ينبغي التنويه أن أفكار بارديصان التي تبدو مجتزأة ويشوبها الغموض لا تبدو واضحة إلى حد ما إلاّ إذا وضعت في سياقها التاريخي ومن خلال دراستها ضمن الفكر الغنوصي السوري عامة قبل وبعد بارديصان وبشقيّ الفكر الغنوصي ما قبل المسيحي والمسيحي. وهذا أمر لم ينل حتى الآن ما يستحقه من اهتمام من قبل الدارسين الذين يكتبون بالعربية. إنما وعلى كل حال هذا ما نأمل أن نفعله قريباً في بحث لاحق ومطول يكون مخصصاً بأكمله للتيار الغنوصي السوري.

الهوامش

(١) نستطيع أن نلاحظ هنا بعض الإشارات إلى تلك السرية في العديد من الأناجيل التي يطلق عليها اسم الأناجيل المنحولة والتي لم تعتمدها الكنيسة وعلى رأسها إنجيل توما. وهو إنجيل غنوصي سوري ويعلن مؤلفه توما في بدايته أنه دوّن فيه تعاليم يسوع السرية وغير المعروفة. وهذه السرية نلمحها أيضاً حتى في الأناجيل الرسمية. على سبيل المثال إنجيل يوحنا حيث يقول أحد التلامذة للمسيح: «كيف تظهر نفسك لنا ولا تظهرها للعالم؟». ولا ننسى أن بولس الذي حول المسيحية إلى دين عالمي قد حصل على المعرفة مباشرة من المسيح إثر الرؤيا الشهيرة التي حصلت له على أبواب دمشق.

(٢) نذكر هنا أنه قد تم العثور سنة ١٩٤٥ في منطقة (نجع حمادي) في مصر على مكتبة غنوصية كاملة كانت مطمورة تحت التراب أتاحت للباحثين التعمق في معرفة الغنوصية عن طريق مصادرها الأساسية.

(٣) أدب اللغة الآرامية، ألبير أبونا.

(٤) سبق للأب البحاثة (لامنس اليسوعي) أن رد في كتابه (تسريح الأبصار) على شطوط القائلين بأن اللغة الآرامية كانت لغة خاملة بربرية. فهو بعد أن يستعرض تاريخها يقول: فلا نظن أن لغة أخرى حتى ولا اليونانية جارت السريانية في اتساعها إلا الإنجليزية في عهدنا».

(٥) في كتابه (أدب اللغة الآرامية) يقول المؤلف ألبير أبونا أنه قد عثر على بقايا اللغة الآرامية الأولى في دورها الانتقالي. وهي آثار وثنية أفلتت من يد الدمار الذي أتى على كل ما لم يكن مسيحياً. ومن بين هذه الآثار هناك قصة (أحيقار) وخطاب (مارا بن سرابيون السيمساطي).

(٦) من المفارقات التي قد لا تخلو من دلالة أن الاسم بارديصان أو ابن النهر وبعبارة أخرى ابن المياه لا يعدم سوابقاً تاريخية له. وعلى سبيل المثال نشير هنا إلى أن اسم إله الخصوبة السومري (دموزي) يعني ابن المياه أو الغمر. وكذلك إله الخصوبة البابلي (تموز) ولا ننسى أن البعل حدد الكنعاني و(تيشوب) الحثي كان كل منهما إلهاً للمطر والمياه. وجدير بالذكر أن شار وكين أو سرجون الأكادي مؤسس أولى إمبراطوريات التاريخ هو أيضاً ابن المياه حسب الحكاية المعروفة عن نشأته.

(٧) من المتفق عليه أن مدينة الرها قامت في القرن الثالث قبل الميلاد على عهد ملوك سورية السلوقيين. ومنذ منتصف القرن الأول قبل الميلاد أسست فيها إحدى السلالات الآرامية مملكة وقد كان اسمها القديم بالآرامية (أوهاي) ولفظها العرب الرها. وكان فيها في العهد المسيحي مدرسة أو جامعة شهيرة فيها درس ودرّس العلامة الشهير (مار أفرام) وبحسب تعبير الأب (لامنس) فقد كانت «مركز الآداب الآرامية».

(٨) مختصر تاريخ الدول-ابن العبري.

(٩) أفاض الكاتب الشهير لوقيان السيمساطي السوري في وصف هذا المعبد الذي زاره بنفسه وذلك في كتابه الشهير (الربة السورية).

(١٠) اللؤلؤ المنثور.

(١١) الشمس في أكثر الديانات المشرقية القديمة

والأساطير كانت تعتبر إلهاً أو إلهة أو ابن الله أو مظهر الألوهة المتجلية أو أيضاً عين الله في السماء أو عين الكون. ربة عناية ونور وربة غضب من حيث إنها تحرق. مصدر النور وعقل العالم. وكان الشروق والغروب يمثلان رمزياً الحياة والموت.

(١٢) المزيج الإلهي الإنساني موجود في أقدم نصوص بلاد ما بين النهرين. جلجامش كما تذكر الحكاية كان مزيجاً من الإنسان والإله. والغنوصي يعتبر نفسه غريباً في العالم وأنه ليس منه إن كان فيه. وكلمة غريب في الأصل الآرامي هي (نكرايا) والكلمة ترتقي في أصلها إلى اللغة السومرية حيث تعني المجهول غير المعروف. ولا يخفى أنها بقيت في العربية بهذا المعنى.

(١٣) هذه النبذة عن أقوال (أودي) كما سردها (باركوني) نقلاً عن كتاب En qute de la Gnose – تأليف H.ch. PUECH البحث عن الغنوص- هنري-ش.بيش.

(١٤) الدراسة بالفرنسية في مجلة L"Orient Syrien 111.

(١٥) الملل والنحل- الشهرستاني. ومن الاتفاقات الطريفة بعد هذا الحديث عن الظلمة والنور وعلاقتهما بالخير والشر أن (ابن العديم) ذكر في (الفهرست) كتاباً لبارديصان اسمه النور والظلمة. وهو من الكتب المفقودة.

(١٦) تجدر الإشارة إلى أن المزامير نفسها موضوعة على نمط الشعر الكنعاني كما هو في مدونات أوغاريت. للتوسع انظر كتاب (بعل وموت) لمؤلف هذا البحث.

(١٧) كتاب أدب اللغة الآرامية وكتاب اللؤلؤ المنثور.

(١٨) اللؤلؤ المنثور ويذكر المؤلف أن أئمة الدين رضوا إدخال اللحون إلى الكنيسة لأسباب أولها مناهضة ألحان الوثنيين وأصحاب البدع.

❖ ❖ ❖

الحداثة وأزمة الأخلاق في القصّ الأوروبي

محمد إبراهيم العبد الله*

كتب توماس هاردي روايته المعروفة «تس من دوبرفيل» عام ١٨٩١. هذه الرواية تعكس نموذج الواقعية الأدبية في القرن التاسع عشر من حيث أسلوبها، كما تبشر أيضاً ببعض الاهتمامات الأخلاقية الكبرى التي أبدتها حداثة أوائل القرن العشرين. يعلق السارد في الرواية أنه برغم الثقافة الضحلة التي تتمتع بها تس: الفتاة الريفية البسيطة التي تعيش في بلدة مثل دورست والتي لم تمدها بالوعي الذاتي اللازم لتفصح عن مشاعرها، إلا أنها «تحس بألم الحداثة».[1]

* أديب وناقد سوري.
- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

ويعلن السارد بأن تس تعي ظروفها بالحدس وتفلح بالتعبير عن أحاسيسها ولو أنها لا تجيد التحدث بلغة المذاهب والعلوم. هذه الأحاسيس ظلت الناس لسنوات طويلة غير قادرة على التقاطها. هكذا تظهر لنا تس بأنها لا تكتفي بالقرع على ذخيرة الفكر الحدسي القديم، وإنما تقف أيضاً على أعتاب عصر جديد من الحداثة. إن الألم الذي تشعر به تس برغم عجزها عن تنظيره كاملاً، هو ألم مستمد من إدراكها أن التغير التكنولوجي، وإن كان حقيقة واقعة، بلغ أقاصي دورست أواخر القرن التاسع عشر، إلا أنه لن يحدث تطوراً ملحوظاً في حياتها العائلية.

ألم الحداثية الذي ينق منه السارد بقدر ما تنق منه تس في الرواية، هو ذات الألم الذي أخذ في مطلع القرن الحادي والعشرين شكل الكدمة المؤلمة. فالتحليل الدقيق للجراح التي ابتليت بها تس من جراء قوى التحديث يقدم صيغة للبحث عن الأوجاع التي تتكرر في الكتابة الحداثية من تسعينيات القرن التاسع عشر حتى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، قبل أن تصبح كدمات الحداثة الاجتماعية ظاهرة للعيان.

مثل هذه القراءة لتس تشير إلى أن إحدى الطرائق لمقاربة الحداثية تتمثل بتحليل هذه السلسلة من التقنيات التي اتخذها الأبطال الحداثيون في محاولتهم لتغيير حياتهم أو تحسينها، سواء من خلال الطقوس أو الانحراف أو الدهاء، أو الخدعة أو تبادل المنافع، أو من خلال النقلة النفسية أو من خلال الحب. هذه التقنيات قد تحمي الشخصية في أحيان كثيرة من قوى الحداثة الموهنة، لكنها نادراً ما تقدم فلسفة متماسكة. وكما يرى هاردي، فالأدب يعطي أفضل ما لديه من خلال «انطباعات اللحظة»، وقلما ينغمس في «حيثيات الأشياء.... بوصفه فلسفة متماسكة»[٢]. غير أن مثل هذه التقنيات تضفي دلالة على الصراعات الفردية الرامية إلى تغيير شروط الحياة الأخلاقية والجمالية والروحية والمادية. كتب مايكل وود في منتصف سبعينيات القرن العشرين، أننا قد نكون جميعاً مصابين «بالتهاب مفاصل حقيقي من ألم الحداثة» لكن قد يكون هذا شكل من أشكال العودة إلى البداية لمعرفة الكيفية التي أحس بها الألم عندما لا يكون قد تخطى البداية»[٣].

انشغل كتاب الحداثة بقضايا الأخلاق لكن قلما تعاملوا معها عن قرب. ولو أن الكثير من الحداثيين الأمريكيين والأوروبيين الأوائل قاموا بمحاولات جادة للانسلاخ عن القيم الأخلاقية البرجوازية والأخلاقية النفعية المميّزة للأخلاق الفيكتورية، إلا أن القضايا الأخلاقية بقيت تصطدم باهتماماتهم الجمالية. فقد تم سبر مجموعة القضايا الأخلاقية الشائكة واستكشافها بطرائق غالباً ما أغفلها النقاد؛ سواء في شكل أخلاق

الجماليين الذاتية في نهاية القرن ومذهبهم «الفن للفن»، أو «بالفنان كبطل» في الروايات التي صدرت في مطلع القرن العشرين. المشكلة الوحيدة في التعامل مع المواجهة بين الحداثة والأخلاق تنبع من تصريحات الكتاب –ابتداء من الحداثيين الأوائل أمثال جوريس كارل إيسمانز ومارسيل بروستا، وصولاً إلى فناني الدادائية والحداثية العليا أمثال جيمس جوليس وجيرتورد بروست، فقد اقتصر الحداثيون على مراعاة الجانب الفني وحده، وهربوا من القيود التي يفرضها عليهم جدول أعمال أخلاقي ثابت. غير أنّ تصريحات الكتاب الحداثيين الجمالية لا يمكن أن يُوثق بها إلا إلى حد معين، هذا ما تكشفه رسائل توماس مان التي نُشرت بعد وفاته وأظهرت اهتمامات إيروسية مثلية غالباً ما تُنكر في قصه، أو تلك السلسلة من الأقنعة الشعرية الاستفزازية التي اتخذها إيزارا باوند، فالمسؤولية الأساسية للحداثيين كانت حيال الأدب نفسه، لكن هذا يناقض الاهتمام المتواصل والأشد حدة، من نَواحٍ عديدة، بالقيم الأخلاقية قياساً بأسلافهم من الأدباء الذين بَدوا أكثر جدية. فقد جرّب الحداثيون على وجه الدقة عالم الأخلاق العملية بدلاً من عالم الأخلاق النظرية بغية استكشاف ممر بين القيمة الشخصية والفعل الاجتماعي. فوجد أعمال أدبية كثيرة تستكشف حقيقة العوائق –النفسية منها والاجتماعية– التي حالت دون هذا «الممر الأخلاقي» (بحسب عبارة كاترين باين أديسون) لا يعني أن الكتاب رغبوا في التخلي عن إمكانية تحقيقه بالهروب إلى عالم جمالي خاص. والحق إن الأدباء الحداثيين أدركوا أن العزلة الفردية من شأنها أن تزداد حدة دون الاستعانة بالتقنيات العملية التي تثير الحساسية الأخلاقية.

في هذا الدراسة أحاول أن أبيّن أن كثيراً من الشخصيات الرئيسية الحديثة يعانون من الألم ذاته الذي تعاني منه تِس: بمعنى أن ذلك الإحساس بضرورة المغامرة باتخاذ موقف أخلاقي، إنما يرافقه إدراك باستحالة فعل ذلك. ومعضلة كهذه غالباً ما تصاغ بمعنى مسؤولية الفنان حيال نفسه، أو حيال نوع الفن الذي يفضله أو يمارسه. فغالباً ما تشير مساءلة المعايير الدالة على ما هو «واقعي» إلى استياء شديد من القيم الاجتماعية وغالباً ما تنطوي على ضرورة ابتكار سنن جديدة للعيش تتحدى تلك القيم وتبطلها. فكما يتبين إيريك البطل المشوش أخلاقياً في رواية «رجل بلا صفات» لروبيرت موزيل منذ بداية الملحمة التي لم تكتمل (الجزء الأول كتب عام ١٩٣٠)، فإنه بحلول عام ١٩١٣ تقريباً لم يعد بمقدور أحد أن «يميز تماماً بين ما كان علوياً وما كان سفلياً، بين ما يتقدم للأمام وما يتراجع إلى الخلف»[٤] حتى وإن لم يُفصح عن أية سنة بديلة بوصفها فلسفة متماسكة، فإن



التذبذب بين الركود والفعل يفيد في إضفاء طابع درامي على الإشكالية الأخلاقية التي استكشفها الكثير من الأدب الحداثي.

هـذه الإشـكـاليـة الأخـلاقـيـة نفسها تثير على الأغلب مجموعة من الأسئلة المعرفية التي تلازم القراءة الحداثية،فالدوار النفسي الـذي تعاني منـه الشخصيات الرئيسية، من شخصية بروفروك لـدى ت.س. إليـوت وشخصية اشينباخ لـدى توماس مـان، إلى شخصية إيريك لدى موزيل وجاني كروفورد لدى زورا نيل هارستون، هـو شعور يـواجـهـه القـارئ ذاته عند محاولته إضفاء معنى على النصوص الحداثية. فالحرية التي يعدنا بها العالم الحديث، وقلما يمنحنا إياها، غالباً ما يُعَبرٌ عنها بلغة عالم بلا هدف، أو بعجز الفرد عن اتخاذ قرار من بين الخيارات المتاحة. كما يُواجه القارئ أيضاً بنصوص متشظية، وغالباً ما يفضي تفسيرها إلى القلق أو الحاجة إلى استعادة المعنى حتى وإن بدا فضفاضاً أو قاصراً. وكما أن الكثير من الشخصيات الحداثية هي شخصيات ساقطة يُراد لها أن تضفي معنىً على عـالم مليء بالزلل والعثرات، كذلك القارئ الضمني للأدب الحداثي هو ضمنياً ساقط أيضاً. وقد لا تجد ارتياحاً أخلاقياً في القراءة بهذه الطريقة، أو أي عزاء مفيد بالمعنى الذي يصفه ألن دي بوتن في كتابه «عزاءات الفلسفة» عام ٢٠٠٠. غير أن عدداً من النقاد والمنظرين أشاروا مؤخراً، بأن تناول المعضلات الأخلاقية بشكل جاد هو بحد ذاته فعلٌ أخلاقي.[٥]

لقد أمكن للألم الذي عجزت تس أن تُعبرٌ عنه كاملاً أن يرمّز بعد قرن من الزمان، بصورة كدمة مؤلمة، كما لو أننا نكرر في

التحول الذي يجري اليوم باتجاه العولمة الاقتصادية والثقافية، بعضاً من المعضلات الأخلاقية التي طرحتها تكنولوجيا القرن العشرين ومدنيته وتغيّره الاجتماعي. وهكذا يمكن النظر إلى منقلب القرن العشرين، كما يرى مايك جي ومايكل نيف، بأنه «الألفية الحقة»، وما أزمتنا «الحديثة» سوى نتائج الصدمة التي ضخمتها ونشرتها وسائل الإعلام العالمية الطاغية على نحو متزايد نهاية القـرن»(٦). مايكل وود يقلب هذه الفكرة عندما يشير إلى أنه في الأربعين عاماً الأخيرة لا زلنا نرجع إلى الكتابة الحداثية «بشيء من الفضول الغامض أو القلق أحياناً بما كانت تتناوله هذه الكتابات، في الوقت الذي لم يلعب القرن العشرون إلا بالقليل من أوراقها التي غدت الآن ظاهرة ومعروفة». فالكثير من الهزات التي تعرض لها القرن العشرون –كالحروب ساخنها وباردها، والإبادة الجماعية، والتطهير العرقي، وإحياء الأصولية الدينية، والأضرار البيئية– نتجت عن العجز في التوصل إلى حلول أخلاقية حقيقية للمعضلات المحلية، والخلافات الوطنية، والصراع الدولي. فكدمات الحداثة هي، إلى حد بعيد، نتاج المطامح الإمبريالية، والفكر الذرائعي وتأثيرات التعصب بأنواعه على حياة الأفراد والمجتمعات. وبرغم شفاء الندوب التي نجمت عن الحرب الكونية إلى حد ما، إلا أن الجسم الاجتماعي ظلّ وكأنه يحتضر، والقيم الجوهرية تبهت برغم محاولات الغرب السياسية في تسعينيات القرن العشرين لإيجاد برنامج أخلاقي جديد يعمل كحافظ للسلام العالمي في الشرق الأوسط وفي بلدان الكتلة الشرقية سابقاً. وكما يساجل مايكل إغناتييف، فإن لغة الحقوق الكونية غالباً ما تكون ستاراً دخانياً للتستر على عالم متشظ ومنقسم إلى «مناطق آمنة» محميّة أو ذات امتياز يمكن الحفاظ فيها على القيم الليبرالية «ومناطق خطرة» لا يمكن للأخلاق الكونية أن تسود. وكما بدأت الحداثة على أنها عصر الأمل، ووصلت إلى أوج تمجيدها في ثلاثينيات القرن العشرين والحرب التي جاءت بعدها، يساجل إغناتييف أنّ مرحلة ما بعد جدار برلين قد بدأت بتعهدها تحسين الحياة المادية والأخلاقية، لكنها لم تنته إلا إلى حالة من «الإرباك»(٧).

وإن معظم الانتقادات المبطنة الموجهة «للأخلاق الكونية» تأتي اليوم من خارج الغرب بزي نظرية ما بعد الكولونيالية، فمن المفيد أن نتفحص كتاب أوائل القرن العشرين في أوروبا وأمريكا بوصفهم يقدمون نقداً داخلياً للقيم الثقافية والاجتماعية. فكثير من الأدباء الحداثيين الذين نشروا في أوائل القرن العشرين، كرّسوا جُلَّ اهتمامهم لدراسة أسباب الرضوض الاجتماعية (قبل أن تظهر نفسها على أنها كدمات) بتركيزهم على المعضلات الأخلاقية التي عانى منها

الفرد. والحقيقة أن «الرذائل الأخلاقية» التي تميل إليها الشخصيات، و «التقنيات» الأخلاقية التي من خلالها يحاولون التعامل مع هذه المعضلات والتي غالباً ما تندمج مع بعضها تشير إلى أن ما من ملجأ من «مناطق الخطر» التي وصفها إغناتييف.

هذا الشكل من النقد الأدبي الذي نحن بصدده لا يقدم علاجاً ناجعاً للشفاء من هذه الكدمات، إنما يقدم إعادة تقييم للأدب الحداثي في عهد ما بعد الألفية، هذا عندما أعيد إدخال الاهتمامات الأخلاقية في جداول الأعمال النظرية والسياسية والثقافية. فإذا ما استمرت كدمات الحداثة تواصل إحداث الكرب من جهة، فمن الواضح من جهة أخرى أن ظهور الكدمة بحد ذاته هو أيضاً دليل التماثل إلى الشفاء والتعافي ثانية. ولقد طورت بعض المجموعات المهتمة شكلاً من فقدان الذاكرة الثقافي في مراجعتها المدفوعة أيديولوجياً لتاريخ القرن العشرين، مركزة في العادة على الهولوكست. غير أن تمحيصاً دقيقاً للآلام والكدمات قد يمكّن الناقد من تقييم الأذية الناجمة عن تأثير التحديث وتفعيل مجموعة من المواقع الأخلاقية التي يمكن لها أن تردّ على مثل هذا الرأي الخلافي أو تتفاوض معه. فالكتّاب الحداثيون عادة ما يناهضون خصائص معينة في العالم الصناعي كونها تنزع إنسانية الإنسان وتولد الاغتراب فيه، مع أن الرؤية الأخيرة التي يقدمونها قد تكون رؤية انسحابية أو رؤية الموت، ولو أن تفحص سيرورة هذا الانحلال تشير إلى سلسلة من الاستجابات الملتزمة تجاه الحداثة. فالكثير من الشخصيات لا تمتلك إلا اليسير من السيطرة على هذه التقنيات الأخلاقية وقلما تفصح عن موقفها كاملاً. والأكثر من هذا تجد شخصيات رئيسة متفكرة، مثل شخصية استيفن ديدالس لدى جويس تفهم حالتها فهماً قاصراً؛ فشعار استيفن لفهم الحياة هو «الصمت، والاغتراب، والمكر» يمثل رفضاً ايجابياً لكل من الجنسية والدين واللغة في رواية «صورة الفنان شاباً» (١٩١٦) وعجزاً سلبياً في الالتزام بأي مبدأ أخلاقي ثابت في رواية يولسيز (١٩٢٢)[٨]. وإن كانت هذه الشخصيات بارعة، إلا أنها قدمت على الدوام ذخيرة من الاستجابات يمكن أن يتعلم منها القارئ مثل استيفن ديدالس لدى جويس. ولا أريد القول بأن قراءة الأدب الحداثي هي تجربة علاجية، أو أن الحداثيين كانوا أخلاقيين في السر بالمعنى التعليمي أو بمعنى الكلاسيكية الجديدة للمصطلح. إنما الكتابة الحداثية يمكن أن تُرشد القارئ في حقل ألغام مضلل من المعضلات الأخلاقية لتعلمه واحدة أو أكثر من هذه التقنيات، كالتي يساجل فيها الفيلسوف كولن ماكين في كتابه «الأخلاق، والشر والقص» (١٩٩٧): «قوّة الفكرة تكمن في تطبيقاتها، وفي الكيفية التي تنتهي إليها. كما يمكن أن

نتفحص في القص الفكرة الأخلاقية من خلال مواضعها، ونختبر قدرتها على كسب ثقتنا. كما يمكن أن نستكشف أيضاً مسارها، وحدودها، وفاعليتها.[9] ولأن الكتابة الحداثية تهتم ببراعتها الخاصة وغالباً ما تكشف عن موقعها كقصة نسجت أو «أبلغت»، إلا إنها تقدم نفسها بسهولة لتتناول ما يسميه ماكين «مقبرة الأخلاق في الفن القصصي». لكن هذا لا يحوّل الحداثة الأدبية إلى حركة ثقافية بيداغوجية، إنما يبعد فكرتها من الفهم النقدي الحديث لها كحركة تراجعية باتجاه «الكلمة» وحركة لا تمتلك أي مضمون أخلاقي اجتماعي أو سياسي جوهري. وبهذا الفهم، سواء أفرغت في قالب قصصي كاستمرارية بائسة أو كتغيير سريع، تبقى معضلة الأدب الحداثي واحدة (وبطريقة ما في قراءته) وتأخذ القضايا الأخلاقية فيه أهمية كبيرة.

تعارف ومصطلحات

قبل مناقشة الطرق التي انحرفت فيها الجماليات الحداثية عن المبادئ الأخلاقية السائدة للقرن التاسع عشر، من الضروري أن نعرّف ثلاثة مصطلحات أساسية في النقاش الذي سيأتي لاحقاً[10]: التحديث Modernization، والحداثة Modernity والحداثية Modernizm. الأول، «التحديث» يشير إلى التغييرات التي تؤدي إلى سيرورات تكنولوجية يقودها تطور الرأسمالية والمدنيّة التي جعلت الحياة في مطلع القرن العشرين تختلف بشكل ملحوظ عن سابقتها وعن الحياة في القرن التاسع عشر. وقد ظهرت التغيرات الاجتماعية والصناعية بشكل واضح في بريطانيا في منتصف القرن التاسع عشر بإنشاء شبكة الخطوط الحديدية، وتطور شبكات الاتصالات، والاستخدام المحلي لشبكة الكهرباء، وتصنيع السيارات على نطاق واسع فيما بعد. وكما يوثق استيفن كيرن في «ثقافة الزمان والمكان» (١٩٨٣)[11]، بأن التغيرات التكنولوجية قلبت الخبرة الزمانية والمكانية: فقد مكنت الآلة وتقنيات توفير العمالة على إنجاز الأعمال بسرعة أكبر، والتطورات التي أجريت على أنظمة النقل تعني أن الحدود الإقليمية أصبح من الممكن تخطيها بسرعة. فمع بداية الربع الثاني من القرن التاسع عشر بدأ يتمركز العمل في المعامل والدوائر المدنية في بريطانيا، على النقيض من الحرف المنزلية السائدة في القرن الثامن عشر (بالنسبة لأمريكا وألمانيا تأخرتا قليلاً في عملية التصنيع في هذا القرن عن بريطانيا). اهتم الروائيون الفيكتوريون أمثال تشارلز ديكنز (في إنكلترا)، وبلزاك (في فرنسا) و وليم دين هويلز (في أمريكا) بالتغيرات الاجتماعية هذه، لكنهم ظلوا مطمئنين نسبياً على نظم العقيدة الأخلاقية الثابتة. غير أنه قبل بداية القرن العشرين وأواخر القرن

التاسع عشر، ومع ظهور الداروينية وتأثير الحرب الكونية، أصبحت عزاءاتنا الأخلاقية حقيقة في مهب الريح.

يشير مصطلح «الحداثة» Modernity للدلالة على الخبرة الفردية والجماعية للعالم الحديث، وتم تجسيدها تحديداً بأفكار تمثل استجابة لسيرورات التحديث الاقتصادية والاجتماعية. هذه الأفكار تتأرجح بين طرفي القبول الطوعي للبيئة البديلة والرفض لكل أسباب الحداثة. والأمثلة على هذا التطرف نشاهدها في المقتبسين التاليين: الأول من مقال لـ تشارلز بودلير «رسّام الحياة الحديثة» (١٩٦٣)[12]، والآخر من مفكّرين ألمانيين تيودور أدورنو وماكس هوركهيمر «جدلية التنوير» (١٩٤٤)[13]:

«... ...وهكذا، أكان ماشياً أو متسارعاً في مشيته، فإنه يشق طريقه في بحث سرمدي، عمن يبحث؟ قد نجلس مطمئنين بأن هذا الرجل..... هذا البائد المنزوي مُنح خيالاً متقداً، يهيم دوماً في صحارى الناس الواسعة. هدفه أسمى من ذلك الهدف التافه، هدفٌ أكثر عمومية، أكثر من بهجة الظرف الزائل. إنه يبحث عن شيّ مجهول، شي يمكن أن يسمح لنا بتسميته «الحداثة»، إذا أردت المصطلح الأفضل الذي يعبر عن الفكرة في النصف الآخر فإنه الباقي والثابت أبداً.

المقتبس الآخر:

«الطبيعة..... تلك التي ينبغي فهمها رياضياً؛ حتى الذي لا يمكن أن يسلمَ به، وكل ما هو لا عقلاني ويتعذر حلُه يمكن أن نهتدي إليه بالنظريات الرياضية.... إن التفكير يشّيء نفسه حتى يصبح حالة أوتوماتيكية، ذي حركة ذاتية؛ يتقمص الآلة التي تنتج نفسها وفي النهاية يمكن أن يستبدلها».

الفاصل التاريخي بين هاتين العبارتين كبير: بودلير كتب مقاله عام ١٨٦٣ في باريس عندما بدأ زخم الحداثة يتراجع متأثراً بشكل كامل بالحرب والتمدن معاً. كما أن وصفه العاطفي لطبيعة الحداثة «الزائلة» يتناقص بشكل كبير مع وصف أدورنو وهوركهيمر المتشائم من هذا العالم الكئيب، المُتَعَقل جداً الذي يسير كالآلة. فالأسى واضح على هذين المفكرين الألمانيين المبعدين في منتصف القرن العشرين. فمعظم الكتاب الحداثيين يمكن وضعهم في مكان ما بين طرفين، بين من ينوح من الحداثة ومن يحتفي بها، ومع أن هذه الدراسة تتناول التيارات الأخلاقية المتداخلة في الحداثية، فمن الضروري أن نتوجّه إلى الشروط الثقافية التي اختبرها كتّاب مستقلون لنضع أرضية لتحليل أعمالهم من الناحية التاريخية.

أما «الحداثيّة» فإنها تدل على الوسط الفني الذي من خلاله تم التعبير عن تجربة الحداثة، سواء في الشعر، أم في النثر، أم في الأفلام، أم في الرسم، أم في النحت، أم بأشكال فنية أخرى. الحداثية ليست حركة

بمعنى أن الفنانين يسعون جميعاً إلى ذات الأهداف، كما المجموعات (غالباً متصارعة) والبيانات التي وُجدت على الأخص في سنوات التشاؤم التي سبقت الحرب العظمى. بالمقابل، يمكن فهم الحداثية على أنها مصطلح جماعي تصف سلسلة من التيارات الفنية التجريبية التي ثارت ضد الأشكال الفنية السائدة ونظم العقيدة للقرن التاسع عشر. بهذا، حاول الفنان الحداثي أن يتفكّر ويقتنع بالتحديث في محاولة منه لإيجاد طرق جديدة ومتنوعة وأكثر أصالة يمثل بها الحداثة. كان كثيراً من الحداثيين خجلين من رد فعلهم لما شاهدوه من عقم إحساس القرن التاسع عشر، والأشكال المهترئة في الكتابة، ويدركون جيداً مكانتهم الرمزية في القرن الجديد. فإن كان قد انحدر فكرياً الكاتب النموذجي للقرن التاسع عشر من أخلاقييّ التنويرية أمثال صموائيل جونسون أو بنيامين فرانكلين، الذين سعوا سواء من خلال القدوة أم من خلال التصوير لبناء حياة أنموذجية، فقد رفض الحداثي النموذجي مثل هذا الدور لاحقاً لغطرسته الضمنية. بالمقابل، يتميز القص الحداثي بالتناقض وعدم الاستقرار، وبصوت السارد الساخر والنزوع إلى الشك وشخصيات رئيسة نادراً ما تُحترم بمعنى أنها تستحق الاحترام أو الأهلية الاجتماعية.

أحد أنجع الطرق للإشارة إلى كل من الوعي الذاتي التاريخي الذي رافق تجربة الحداثة وهجوم الحداثي على المذهب الأخلاقي هو تناول المثال المبكر: البيان الحداثي الأول لدستويفسكي «ذكريات من منزل الأموات» عام (١٨٦٤) [١١]. دستويفسكي لم يقدم فحسب، إنما هاجم فيه أيضاً كثيراً من التيارات الأخلاقية والاجتماعية للقرن التاسع عشر لتحجيمها الحياة الفردية. فكثير من شكايات «رجل القبو» [١٢] نشرتها صحيفة يسارية روسية «المعاصر» للمحرّرين المتحدّين، نيقولاي تشير نيفيسكي ونيقولاي دبروليوبوف، وبالأخص رفضها المثالية لصالح المادية العلمية ومناهضة الجمالية. وإن كان من الضروري الحكم على «ذكريات من منزل الأموات» ضمن مسارها التاريخي، إلا أنني سأعتبر بيان دستويفسكي هذا باختصار تبشيراً بروح الحداثية الأوروبية وإلى حد كبير بروح الحداثية الأمريكية.

تشيرنيشيفسكي مؤلف كتاب «ما العمل؟ وتحت عنوان فرعي» حكايات عن أناس جدد» (١٨٦٣)، درس إصلاح المجتمع كقضية علمية بالأساس، يمكن حلها بالالتزام بالنظريات النفعية المختلفة التي تزعمها بأشكالها المختلفة جيرمي بنثام وجون ستورت ميل في إنكلترا. وباعتبارها فلسفة المصلحة الشخصية التي تقدّم الأسس لضمان «المصلحة العامة» و «السعادة المتبادلة»، فإن المذهب النفعي زوّد تشيرنيشفسكي بالعقيدة الاجتماعية والأخلاقية الهادفة. وقد ساجل

بأن الأدب مجرد متعة حسيّة لهذا يبدو بوضوح بأنه أدنى درجة من الواقع الاجتماعي الذي يتطلب إنتاج أشياء مفيدة كالأحذية مثلاً. فالخلاف الرئيس بين تشيرنيشفسكي والنفعيين البريطانيين هو أن تشيرنيشفسكي يُعرِّف (الأناس الجُدد) بالحاجة لضبطهم بقوة دمائهم الباردة،على حين يتناسب التراس الليبرالي الإنساني في بريطانيا بسهولة مع فلسفة ميل. اهتمّ دستويفسكي بالبرنامج الاجتماعي لـ تشيرنيشفسكي لسببين اثنين: الأول، لأن الحياة الباطنة للفنان تُركت لنظام المعتقد المادي والعقلاني، وثانياً لأن الفن تم تهميشه لصالح الأخلاق الاجتماعية التي تزعم أنها تضمن المصلحة العامة، لكن قلما عملت على إبعاد المصلحة الشخصية. هاجم دستويفسكي بشكل واضح العقيدة النفعية والعقلانية لتشيرنيشيفسكي في «ذكريات من منزل الأموات»على أسس أخلاقية وجمالية وسياسية. ومن الضروري أن نقصي صوت الكاتب من منظور الشخص الأول لرجل القبوى (الحقيقة، المؤلف بصوته كمحرر يبرز في نهاية السرد). غير أن رسائل دستويفسكي تشير إلى أنه كان يعتقد من منظور عاطفي بأن العقل لوحده لا يمكن أن يخلق الشروط لسلوك أخلاقي: فالإيمان بالفردية مطلوبة كقوة استقرار. فقد نظر إلى «الإنسان الجديد» لتشيرنيشفسكي على أنه تبسيط ساذج للطبيعة المتناقضة والمعقدة من الناحية النفسية للإنسان. وفي معارضته لقوّة الأحكام التي اتسم بها هؤلاء «الناس الجدد»، ظل يمتلكُ «رجل القبوى» لدى دستويفسكي صوتاً يتأرجح بين العدوانية، والمراوغة، والنزوع إلى الشك واللاعقلانية. ومع أن أفكاره على الأغلب كانت غير متماسكة، ظل «رجل القبوى» قادراً على تبرير الأرضية التي ترتكز عليها مناقشاته: «كل هؤلاء الناس العفويين، ورجال العمل، هم فاعلون لأنهم أغبياء وتفكيرهم محدود...... هم يقتنعون بسهولة وبسرعة أكثر من الناس الآخرين لأنهم قد أوجدوا أسساً لا تقبل الجدل لأفعالهم، وهم بسطاء في تفكيرهم». هنا يتحدث رجل القبوى بصوت شخص يجد صعوبة في تقديم الإخلاص لأي برنامج اجتماعي. فرجل القبوى يرفض «رجال العمل» لسهولة فهم عقيدتهم وقبولهم الأعمى بالعقلانية: والأسوأ من هذا، «فالإنسان متحيز جداً للنظم والاستنتاج التجريدي بحيث إذا أراد أن يبرز منطقه فإنه مستعدٌ لأن يشوّه الحقيقة متعمداً». ويعلن رجل القبوى أن الطريق الوحيد لتقويض هذا الإيمان الأعمى بالمنفعة الاجتماعية هو الأخذ بصوت الناقد المتجاذب، المبشّر بشخصيات رئيسة حديثة أخرى: كالطالب لدى تشيخوف، وبروفروك لدى إليوت واستيفن ديدالس لدى جويس.

الساكوماشيا* التي جرّبها رجل القبوى تقويه على انسحابه من انشغاله الاجتماعي

ليواجه شكوكه وظنونه. بيد أن إيمان تشيرنيشفسكي بالعقل يستلزم تطويق الحتمية ومن خلالها التضحية بالرغبات الفردية باسم النظام الاجتماعي الأكبر: رجل القبوى يثور ضد لهجة تشيرنيشفسكي الإيمانية بتأكيد فردانيته ويتحدى على الدوام الجدار الصخري «الأخير، الهادئ والمخادع أخلاقياً» ويتحدى قوانين الطبيعة ومسلمات الرياضيات: «أتفق بأن ٢+٢=٤ شيء رائع؛ لكن حتى تعطي كل شيء حقه فإن ٢+٢=٥ هي أيضاً شيء جميل جداً. كما يقف في وجه الرأي «المُقيِّد أساساً» للإنسان بسمعته الحسنة عندما يعلن «إن إنسان القرن التاسع عشر ينبغي أن يكون أساساً بلا سمعة حسنة، فهو بحق مقيد أخلاقياً»، مساجلاً بأن سمات العظمة التي تميز ذوي الشخصية الرفيعة غالباً ما تخفي بداخلها الضعف، والإحساس الأخلاقي الفج أو العفن.

بالنسبة لـ دستويفسكي، فإن مأساة رجل القبوى هي مأساة الفرد المثقف المنفصل عن الإحساس العام المتجذر في العالم، والتي أدت به إلى كره الذات وما يسميه الناقد جاك كلايتن، «المازوشيّة» الأخلاقية». فالعجز عن إثبات هذه الجذور، أو الكشف عنها ثانية، أوصل الأفراد إلى الأقبية، إلى عالم سُلب منه الوعي الداخلي. ومن هنا فأهم المعضلات التي يتعقبها دستويفسكي في «ذكريات من منزل الأموات» هي إذا ما أراد أن يخرج من السرداب عليه أن يحاول الاندماج ثانية بهذا العالم الذي يكرهه ويخافه دون الاحتفاظ بتماسكه الشخصي. كما أن المصطلحين «يكتشف ثانية» و «يندمج ثانية» تتضمنان تناقضاً بين العودة إلى الشرط السابق والفعل الهادف بتوجهه المستقبلي. رجل القبوى ينتابه القلق لأن «رجال العمل» ينصاعون لظروفهم بشكل أعمى معتمدين على أسس عرفيّة: وما يعرّف اجتماعياً «بالصالح» قد يبرهن حقيقة على ستار دخاني تتقدم أو تبرز خلفه مصلحة الفرد أو الجماعة. فالتكافؤ بين الصالح والطالح بهذا يقع في دائرة الشك الراديكالي: «ماذا لو حدث أحياناً أن منفعة شخص ما تكمن أو يجب أن تكمن في حالات يستحبها وهذه المنفعة لا تندرج فيما ما هو صالح بل فيما هو طالح؟ إذا كانت مثل هذه الحالات ممكنة، فالقاعدة ستنهار برمتها». لكن إذا كانت الأعمال الأخلاقية في نهاية المطاف يتعذر «عدها» أو «تصنيفها»، فما الذي يشكل أساس السلوك الأخلاقي؟ ومع أن رجل القبوى يصارع هذا السؤال إلا أنه لم يتوصل إلى أية أرضية صلبة: «أنا متأكد بأن أناس القبوى من أمثالي يجب أن تبقى مراقبة، وعليه قد نكون قادرين على الجلوس في القبوى أربعين عاماً دون أن نتفوّه بكلمة، وإذا ما خرجنا إلى العالم وأطلق لساننا، فإننا سنتكلم ونثرثر كثيراً». رجل القبوى يحرص على ألا يمزق الإطار الأخلاقي لخدمة مصالحه الخاصة؛

إنما يجد إحساساً بأن «الثرثرة» قد تساعد في هدم التوازن الأخلاقي للمجتمع.

كتب دستويفسكي رسالة إلى ابنة-أخيه سونيكا إيفانوفا بعد أربع سنوات من نشر «ذكريات من منزل الأموات» يظهر فيها بأن روايته الجديدة «الأبله» ١٨٦٨ هي محاولة «لتصوير الرجل الطيب إيجابياً». ومهما يكن، فالنتيجة كانت شخصية مشكين التي تمتلك مزايا مناقضة تماماً لرجل القبوى، الذي يصعب أن تتفوه بأي شيء «إيجابي» عنه بالمعنى الحقيقي للكلمة. ويشدد دستويفسكي في الرسالة نفسها على طبيعة الحداثة الحقيقية بتعليقه بأنك «لن تجد مزيداً من العسر في هذا العالم، وهذا ما ينطبق بشكل خاص على أيامنا هذه». ومع أن مشكين يُصوّر بأنه بريء وأكثر نقاءً من الناحية الأخلاقية من رجل القبوى، إلا أن له أنا ثانية شريرة على هيئة «روجين»، الذي يعقد حضوره أي مشروع أخلاقي ثابت قد يظهر إلى الوجود بطريقة أو بأخرى. رجل القبوى بطبيعة الحال ومن خلال شخصيته الغامضة والشخصية المنفصلة لمشكين –روجين في «الأبله» تشيران سوية إلى الصعوبة التي يعاني منها دستويفسكي في تقديم الدعم الواضح لأية مجموعة من المعتقدات الأخلاقية. غير أنك تجد إحساساً في كتابة دستويفسكي وفي عمل الكتّاب الحداثيين ممن تناولهم هذا الدراسة، بأن الصراع الفردي مع المسائل الأخلاقية بحد ذاته يتضمن انشغالاً فاعلاً ببعض المشاكل المركزية للحداثة. فالفضيلة تعرّف بمعانيها التقليدية بأنها ممارسة للتفوق الأخلاقي أو أنها الإحساس الأرسطوي «للحياة الخيّرة»، فلما تُدركها في حياة الشخصيات الحداثية الرئيسة. غير أن هذا لا يعني بأن المسائل الأخلاقية تم التخلي عنها لكونها إما مستعصية على الحل أو لأنها تميل لتبرير العمل مهما كان نوعه. فالشخصيات الرئيسة كما رجل القبوى قلما تبدو شخصيات مفكرة، لكنها في الغالب تظهر استعداداً أخلاقياً للبحث عن البنى العامة للمعتقد وتمعن في دوافعها الخاصة.

الحداثة والأخلاق

استخدم كثير من الكتّاب الحداثيين القصص لخدمة الهدف المشابه الذي رد به دستويفسكي على برنامج تشيرنيشفسكي النفعي. يعلن «رجل القبوى» في ختام «ذكريات من منزل الأموات»: لقد خلصت إلى نتيجة منطقية في حياتي أنتم جميعاً لم تتجرؤوا الوصول إلى أكثر من منتصفها؛ وظننتم أن جبنكم كان مصلحة عامة، وارتحتم بخداع أنفسكم». كما يمكن تفحص محاولة إبعاد البرنامج الأخلاقي عن مدافعي الأخلاق المشرعة اجتماعياً من منظورين وثيقي الصلة، الأول، تخلي دستويفسكي عن الثوابت الأخلاقية يعد أنموذجاً لوقفة الحداثي، والثاني، مثل هذا التخلي يشمل أيضاً إعادة تقييم

معايير لما يمكن اعتباره «الواقع». فانشغال الحداثي بالزمن مسبقاً هو مرةً أخرى دليل واضح على أن مثل هذا التقييم هو رجعي retrospective وإسقاطي projective على السواء: كلاهما يشجعان انعكاس وارتقاء الحدث المتناول. الكتاب الحداثيون لم يعيدوا تصوير الواقع من منظور الخبرة الفردية (عادةً ما توصف بحالة تدفق)، في ردهم على واقعية القرن التاسع عشر والتي صوّرت الواقع الاجتماعي على أنه موضوعي نسبياً، إنما الكثير منهم (وعلى الأخص الحداثيين الأواخر أمثال بيكيت ونابوكوف) ظلّ يشكك بإمكانية تصوير الواقع البتّة. فكما يصرح رجل القبوى: «لا نعرف حتى أين هي الحياة الواقعية «هذه الأيام، ولا نعرف ما هي، وما هو الاسم الذي يجاريها». وبدلاً من أن تكون الواقعية مألوفة ومنظمة، فإنها بالنسبة للحداثيين فقدت توازنها[16].

الاستراتيجيات المختلفة التي ينشرها الكتّاب الحداثيون لتقييم مكانة الواقع ثانية وثقها من قبل الكثير من نقّاد الأدب أمثال كولن ماكابي، ورانـدول ستيفنسن وبيتر نيقولا، وآخرين. وما تم تناوله قليلاً بالأساس هو الطريقة التي تتخذها هذه الاستراتيجيات بتكافؤ أخلاقي محدد التي توجّه الكتّاب لوضع أولويات لبعض القيّم وإعادة ترتيب أو التخلص من بعضها. ويمكن أن تُفهم الكتابة الحداثية على أنها المسرح الذي تمثل عليه المشاكل الأخلاقية في انتقالها الهادئ من تطبيقاتها المباشرة إلى الحياة. غير أن العرض الجمالي هذا، لا يتضمن التملص من العالم الأخلاقي لصالح أرضية قصصية تعج بالنزوات. بهذا، بدلاً من أن يصبح الواقع قيداً فإنه يقدم للشخصية الرئيسية الحرية النسبية لإعادة صياغة المستقبل لمواجهة القوى الموهنة. كما يستنتج إيرك في «رجل بلا صفات» لموزيل.

إن كان من شيء كالإحساس بالواقع —ولا أحد سيشك بأن له مبرراته— عندئذ ينبغي أن تجد أيضاً شيئاً يسميه أحدنا «الإحساس بالممكن».[17] ومن تملك هذا الإحساس يجب ألا يقول، على سبيل المثال: هنا حدث هذا أو ذاك، أو سيحدث، أو يجب أن يحدث. بل يستخدم خياله ويقول: هنا ينبغي أو يجب أن يحدث كذا وكذا. وإذا ما قيل له إن شيئاً أسلوبه هكذا، عليه أن يفكر وقتئذ: أجل، يمكن أن يكون بالسهولة نفسها التي يمكن أن يحدث فيها بأسلوب آخر. وعليه فالإحساس بالممكن يمكن أن يعرّف بشموليته بأنه المقدرة على الاعتقاد كيف يكون كل شيء «بالسهولة نفسها»، ولا نعير اهتماماً بما هو كائن أكثر مما هو غير كائن»

هذه القراءة الحداثية «للإمكانية» (بحسب عبارة إيريك) تستبدل بإحساس الواقع الثابت «شبكة من الضبابية، والتخيلات، والخيال والمزاج الاحتمالي»،

الذي تعمل فيه الشخصية الرئيسة، والقارئ إلى حد كبير، من خلال اعتبارات أخلاقية دون أن تعبأ بالعواقب الاجتماعية المباشرة في الميدان الجماهيري. ومع أنه من المجازفة تعميم الثوب الواسع الذي يرتديه الأدب الحداثي، أو اقتراح وقفة قرائية «مثالية» يمكن أن يتبناها القارئ، إلا أنني سأحدد وجهتي نظر واسعتين مترابطتين توضحان الإشكالية الأخلاقية للحداثة.وجهة النظر الأولى تتبع من الفكر الذي قدمه كانط في القرن الثامن عشر (أوضحه ماكس ويبر في نهاية القرن التاسع عشر)، والثانية تُعنى برد الناقد الهنغاري جورج لوكاكش لما اعتبره انصراف الحداثي عن الانشغال بالاهتمامات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية.

وكما يعلن هابرماس في مقاله المؤثر بأن «الحداثة»: مشروع ناقص» (١٩٨٠)، كذلك يساجل ويبر (لحق بكانط) بأن العبور الاجتماعي إلى الحداثة يتطلب الفصل بين ثلاثة مجالات فارقة للسبب الحقيقي: سبب ذرائعي معرفي، وسبب عملي أخلاقي وآخر تعبيري جمالي. ويصرح هابرماس بأن الفصل بين هذه المجالات نتج عن «الاحترافية» في المجالات الخاصة بالموضوع المثار: «والنتيجة، فإن الهوّة تتسع بين ثقافة المتمرسين وثقافة الجماهير» فإذا ما ثبت صحة ما يساجل به ويبر، فإن الهوّة بين الحياة اليومية والموضوعات التي تحتضنها اللغة والمصطلحات الفنية للخبراء لابد أن تزداد إلى نسب خطيرة في مطلع القرن العشرين. ويعلن هابرماس إذا ما استمر هذا الاتجاه بالاتساع- فإن «حياة العالم» (القيم التي يتحلى بها الأفراد وإن كان بعضها معروفاً في ثقافات ومجتمعات معينة) «مآلها إلى مزيد من البؤس». وبدلاً من ضمان «تراكم الثقافة المتخصصة لإغناء الحياة اليومية»، يساجل هابرماس بأن الروح الحقيقية لفلسفة القرن الثامن عشر التنويرية قد وجّهت خطأ إلى عالم حديث متعقل جداً، تلخّصه العبارة المقتبسة آنفاً من أدورنو و هورخيمر «جدلية التنوير» ووصفها روبرت موزيل كونها «تلك الروح التي..... ولدت منها الغازات السامة والمقاتلات الحربية». ولو أن هابرماس وجهّت له انتقادات كثيرة لبعض مصطلحاته النصية المثالية مثل «حياة العالم»، و «الاتصالات اليومية»، فإن ما ساجل به من أن النقّاد المعاصرين عليهم أن «يحاولوا الاحتفاظ بمقاصدهم التنويرية، على ضعفها»، وهذا بحد ذاته «يستحق التقدير». والنتيجة الحقيقية للكتاب الحداثيين هي أنهم يتجنبون اللغة الفلسفية المتخصصة بالأخلاق (لأنها لا تتطابق وخبرات معظم الأفراد) ويبحثون عن لغة «قصصية بديلة يحملون بها الاهتمامات الأخلاقية. يعبر كولن ماكين عن هذه المعارضة بأنها التناقض بين «لائحة التوجيهات الأخلاقية المجردة» (تجسدها

الوصايا العشر «والقواعد الأخلاقية» للفكر التنويري) والحكاية الرمزية الأدبية «التي تشارك فيها شخصيات واقعية، مزودة بحوافز ونزعات شخصية واضحة»[18]. فإذا ما اتفقت الكتابة الحداثية مع تعريف ماكين للحكاية الأدبية عندها ستدعو القارئ لإجراء «تقييم جمالي إضافة على تعليمه درساً أخلاقياً».

ثانياً، المفكر الماركسي جورج لوكاكش ينتقد الحداثية لأنها تجاهلت «سيرورة الحياة كاملاً» وشمولية المجتمع ككل»[19]، التي يجدها في أعمال كتاب أمثال وولتر سكوت، ليو تولستوي، وأعمال توماس مان المبكرة. ويرى أيضاً أن نمطاً محدداً من النظام السردي (أطلق عليه النظام السردي «الملحمي») يضاعف من التركيب (الباطني) للواقع: بعبارة أخرى، عندما انتشر بطريقة «صائبة»، يعيد الاستخدام المحاكاتي للغة والإسقاط الزمني للقصة الواقع التاريخي بطرق غير معقدة. لوكاكش لم يبهجه الفن الحداثي، وأشكاله التعبيرية بخاصة، لأنه يعتقد أن استراتيجياته التمزيقية قاومت التماسك السردي بالوحدة الاجتماعية. ويرى أن الروايات الملحمية للمجتمع ما قبل الصناعي وحدها (بالنسبة له قبل عام ١٨٤٨) دمجت الواقع الموضوعي المتماسك ضمن قصة براغماتية (أنموذجية). على سبيل المثال، يعلن لوكاكش في «معنى الواقعية المعاصرة» (١٩٦٣) أن ابتعاد الحداثي عن الواقعية يتضمن «تشويهاً» أو سوء تمثيل للواقع لصالح عالم خاص للفرد راض به على الأغلب. بهذه الرؤية، تُركت القيم الأخلاقية العامة إما لعالم عدمي بلا قيمة أو لحياة أنانية يعيد الفرد فيها تفسير العمل الأخلاقي حسب ما يهوى.

يعلن لوكاكش: «أن الأدب ينبغي أن يتضمن فكرة الطبيعة normal إذا ما أراد أن «يضع» ما تم تحريفه بشكله الصحيح »: بمعنى، أن الكاتب عليه أن يحمل إحساساً ثابتاً تجاه العرف الاجتماعي والمسائل الأخلاقية المشروعة التي يمكن أن ينحرف عنها أحدنا. غير أن، تصريحه بأن «التشوه الحداثي يصبح الشرط الطبيعي للوجود الإنساني: الدراسة المناسبة، والمبدأ المكوّن للفن والأدب» يعتمد بشكل كبير على مجموعة من الأعراف المختلقة التي تشكلت بعد الحقيقة التاريخية. بعبارة أخرى، إعلان لوكاكش بأنّ «الحداثية يجب أن تَحرِمَ الأدب من المنظورية perspective» يمكن انتقاده لإسقاطه الرجعي retrospective على المنظورية «الصحيحة» المرتبطة بالزمن الماضي الذي سبق العصر الحديث (المقصود به العصر ما قبل الرأسمالية) والذي قد لا تجده بهذا الشكل. لهذا السبب، فريدريك جيمسون ينتقد لوكاكش لانغماسه في الحنينية nostalgia، التي جعلته يضفي على الماضي

طابعاً أسطورياً متلاحماً متماسكاً. وبشكل مشابه، وإن لم يُشر جيمسون مباشرة إلى لوكاكش، لكنه يشير أنه لم يكن هناك حتى في المجتمع الإغريقي الكلاسيكي، (الذي يمتدحه لوكاكش «لتماسكه»)، علاقة بدون إشكالية بين الأفكار، والأحاديث والأشياء. بعبارة أخرى: تجد دوماً فجوة بين الدال والمدلول، التي ظلت علامة فارقة تجاهلها لوكاكش (والواقعيون من القرن التاسع عشر) وقد بحث عنها كتاب حداثيون، أمثال جويس وشتاين لاستغلالها. ومن منظور مؤيدي الحداثة، يتعذر تصنيف المشاكل الأخلاقية إلى شرعية وغير شرعية تبعاً لمجموعة من المعايير الكونية (ما يسميها كنط «بأمره القطعي»): بالأحرى، التكافؤ الأخلاقي تأثر بالقوى التاريخية والاجتماعية التي يستحيل تجاوزها[٣٠].

ستؤكد نظرية واحدة تجمع وجهتي نظر هابرماس ولوكاكش معاً بأن الكتاب الحداثيين ينبغي أن يسموا لابتكار استراتيجيات لإعادة توحيد أجواء الحداثة المتفرقة (كلمة «ينبغي» ترمز إلى أمر أخلاقي)، لكن دون اللجوء إلى معايير أخلاقية سواءً كانت تراثية أم مجردة. لكن المشكلة في هذه الخلاصة هي أنه إذا ما رفض أحدنا الاعتماد على العرف، أو التراث أو العادة لاتخاذ قرار في عمل ما، ففي أي إطار من المرجعية يمكن أن يقوّم أو يعرّف التوّجه الأخلاقي؟ ولكي نبحث في هذه المسألة سأعرض باختصار مضمون مسرحية حداثية: مسرحية «وحيد القرن» كتبها يوجين يونسكو عام (١٩٥٩). مسرحية «وحيد القرن» هذه تقدم طباقاً لدستويفسكي «مذكرات من منزل الأموات»، وتؤكد على الارتباطات بقدر ما تؤكد على الاختلافات بين العملين، سيّما أنهما كتبا بفارق زمني يزيد على مئة عام وفي أجواء تاريخية وثقافية مختلفة جداً. ومع أن العملين يركزان كلاهما على مقاومة شخصية محورية لقوى اجتماعية مؤثرة، تظل الطبيعة الأدائية لمسرحية يونسكو تطوّر المنولوج الدرامي لرجل القبوى بتشديدها على دلالات العمل الأخلاقي.

«وحيد القرن» مسرحية ساخرة، تحوّل بطريقة مسرحية الكثير من سكان مقاطعة فرنسية إلى وحيد القرن. المسرحية هذه لاتقدم أي تفسير عقلاني لهذه التحولات، إنما اللهجة المسرحية السائدة تشير إلى أن عالم وحيد القرن الساخر تحكمه مبادئ غامضة وغير عقلانية. مشهد الافتتاح يظهر لقاء بين الشخصية الرئيسة، بيرنجر، وصديقه جين في المقهى. جين هذا يزدريه صديقه جداً لمنظره الأغبر، وسكره، وعجزه عن التماشي مع معايير البلدة. وفي رده على ادعاء بيرنجر قال: «لم أستطع التكيف معها. لم أستطع التعايش مع الحياة البتة»، كما يعلن جين: «بأن الإنسان الرفيع هو من يؤدي واجبه»[٣١]. هذا التعريف بالواجب المرتكز على ممارسة

التقاليد هو إحدى التحديات التي تطرحها المسرحية بتركيزها على مقاومة بيرنجر لإغـراء الامتثال عندما تحـول أصـدقـاؤه، بما فيهم جين، وزمـلاؤه في العمل إلى وحيد القرن. وكما يعلق يونسكو في مقال له كتب في رده على منتقدي «وحيد القرن»: «الهدف من هذه المسرحية أنها تشجب، وتعرض، وتظهر كيف تحولت الايديولوجيا إلى حب أعمى، وكيف تمتد وتنفذ إلى كل شيء، وكيف أنزلت الجموع إلى حالة من الهستريا».

أحد أهم الجوانب في هذه المسرحية هو انتقادنا لكل المعايير الأخلاقية التقليدية لتخليد نزعات وعـادات تزيَّت بزي العادة والتراث. كل الأقوال الجائزة تُهدَم في هذه المسرحية: الحكيم يظهر ثـرثاراً لسبب كـاذب (فلسفته فائضة كاسدة ومعاييره المنطقية خاطئة، لعلها تشير إلى فشل المعرفة التخصصية في عالم لا عقلاني)؛ ادعاءات العلم ادعاءات تقليدية («سنكون أقل ظمأ، إذا ما أوجدوا لنا سحباً علمية في السماء»)؛ والحـدود بين سلامة العقل وحـالة السقم ضبابية على الـدوام: والمعايير الأخلاقية تعرض وكأنها مزيّفة. وفي المشهد الذي يتحول فيه جين عقلياً وجسمياً إلى وحيد القرن، يعبّر بيرنجر في لحظة استبصار نـادرة، عن إيمانه بأن البشر يمكن أن تختلف عن الأنعام على أسس أخلاقية: «لدينا معاييرنا الأخلاقية التي اعتبرها لا تتعارض مع معايير هذه الأنعام». جين وحيد القرن يستجيب بقوة لمقترح نيتشه التهجيني في إعادة تقييم كل القيم الأخلاقية: «معايير أخلاقية! أنا سقيم من المعايير الأخلاقية! يلزمنا تخطي المعايير الأخـلاقية»! إنـه يعبر عن الرغبة الفاشية في أن يستبدل بقانون «الـوحدة البدائية» الطبيعية التي تسم الجو العام للمسرحية الانحدار إلى عقيلة قطيع وحيد القرن. لكن من الملاحظ بأنه حتى عقلية القطيع، التي يناقشها يونسكو في مقاله «وحيد القرن» (١٩٦١) هي عقلية معقدة في الإطار العام اللامنطقي للمسرحية. ففي نهاية الفصل الثاني يستعجب بيرنجر: «القطيع كاملاً منهما! وقالوا على الدوام إن وحيد القرن حيوان انطوائي! هذا ليس صحيحاً، تلك هي الفكرة التي يجب تصحيحها!». بهذا الشكل، تستكشف المسرحية المعنى واللغة بقدر ما تستفهم عن أساس الحدث الذي يجري تحت ستار الأخلاق. الفصل الأخير من المسرحية نشاهد دايزي التي يحبها بيرنجر وهي تغادر ملتحقة بقطيع وحيد القرن (مع أن تحولها كان ضمنياً وهي تغادر المسرح) ويبقى بيرنجر وحيداً يتأمل عزلته المفروضة عليه. الملل والضجر الذي يشعر به في بداية المسرحية تطور إلى استجابة فاعلة ونشطة- «أشعر بمسؤوليتي عن كل ما يحدث. أشعر أنني متورط، ولا أستطيع أن أبقى غير مبال»[٢٢]- ولو أنه، كما تس لدى هاردي، يتحسس حالته

إلى درجة كبيرة، فقد نجح في إيصال صوته لمختلف أنواع المعضلات الأخلاقية في عالم يفتقر إلى قيمة أصلية. ومع أن بيرنجر يتردد في نهاية المسرحية عندما يسمع «بواق» قطيع وحيد القرن «كأنه أغنية جميلة» ساحرة»، إلا أنه ينجح في مقاومة الحافز الذي يدفعه ليتحول إلى وحيد القرن وتنتهي في لحظة نصر مستعصية: سأنهي هذا الصراع ضد معظمهم، معظمهم بالكامل! أنا آخر من بقي، وسأبقى هكذا حتى النهاية! لن أستسلم!».

يونسكو دافع عن نفسه من هجوم بعض النقاد الذين أخذوا عليه، «بأنه استنكر الشرّ دون أن يشير إلى الخير» والأكثر من ذلك، يعلن: «لقد عابوا عليّ أنني لم أدع بيرنجر يتفوّه بالإيديولوجية التي ألهمته المقاومة».

هذه الحالة الحرجة تلخص روح الحداثة، خصوصاً في الطريقة التي يرفض فيها يونسكو أن يستبدل بالامتثالية conformism قالب أساسي آخر: «على الإنسان الحر أن يسحب نفسه من الخواء بجهده الخاص، وليس بجهد الناس الآخرين». الأخلاق الأدائية Performative التي يضفي عليها يونسكو طابعاً مسرحياً في «وحيد القرن» ويناقشها بوضوح زائد في مقال تصف فيه ما تسميه المفكرة الألمانية حَنا أرنت Hanna Arendt بـ «البراعة الفنية» virtuosity. بالنسبة لها، تمثل هذه البراعة «الروعة التي تعزى إليها الفنون الأدائية.... حيث تكمن المأثرة في الأداء نفسه وليس في الحصيلة الأخيرة التي تطيل أمد الفعالية التي جاء بها إلى الوجود لتصبح مستقلة عنها»[٢٣]. البراعة المرتجلة تمثل الطريقة التي يتصارع بها الكتاب الحداثيون مع المسائل الأخلاقية وتساعد في تأسيس «أخلاقيات القراءة» التي لا تتراجع إلى حالة أخلاقية مألوفة.

المراجع

(1) Thomas Hardy. Tess of the DUrbervilles (Harmondsworth: Penguin. 1978).p. 180.

(2) "General Preface to the Wessex Edition of 1912".reprinted in A Pair of Blue Eyes (London Macmillan. 1975). p.426.

(3) Michael Wood. "You Can t Go Home Again". in Paul Barker (ed). Arts in Society (London: Fontana.1977). pp. 267-.

(4) Robert Musil. The Man Without Qualities. Volume I. trdns Eithne Wilkins and Ernst Kaiser (London: Minerva. 1995). p.8.

(5) Wood. "You Cant Go Home Again". p.26.

(6) The Trial of Freedom. written by Michael Ignatieff. directed by Nicola Colton. Channel 4 (31 October 1999).

(7) see Ignatieff s Virtual War (London: Chatto & Windus. 2000).

(8) James Joyce. A Portrait of the Artist as Young Man (Harmondsworth:

Penguin. 1992). P.269.

(9) Colin McGinn. Ethics. Evil and Fiction (oxford: Clarendon. 1997).p. 176.

(10) Peter Nicholls. Modernisms: A Literary Guide (London: Macmillan. 1995). pp. 2931-.

(11) see Stephen Kern. The Culture of Time and Space. 1880- 1918

(12) . Charles Baudelaire. Selected Writings on Art and Literature (Harmondsworth: Penguin. 1992). pp. 4034-.

(13) theodor Adorno and Max Horkheimer. Dialectic of Enlightenment (London Verso. 1979).pp. 24- 5.

(14) Fyodor Dostoevsky. Notes Underground / The Double (Harmondsworth: Penguin. 1972). p.16

(15) Dostoevsky. Notes From Underground. pp. 2930-.

* الساكوماسيا: بالمعنى الأدبي هي حالة الصراع الداخلي بين الجسد والروح

* المازوشية: تلذذ المرء بالاضطهاد الذي يتعرض له (المترجم)

(16) Joseph Frank and David Goldstein (eds). Selected letters of Fyodor Dostoyevsky. trans. Andrew MacAndrew (New Brunswick. NJ: Rutgers University Press. 1989). p. 269.

(17) Musil. The Man Without Qualities. Volume 1. p. 12.

(18) McGinn. Ethics. Evil and Fiction. pp. 1712-.

(19) Georg LukJcs. The Meaning of Contempo

(20) Eugene Ionesco. Rhinoceros /The Chairs/ The Lesson (harmondsworth: Penguin. 1962). pp.1213-.

(21) Ionesco. Notes and Countes notes (London: john Calder. 1964). p.217.

(22) Ionesco. Notes and Counter notes. P.218

(23) Hannah Areudt. Between Pastpnd future (Harmondsworth. Penguin. 1993).p.153

❖ ❖ ❖

١٤٧

المعتقدات الشعبية عند العرب في الجاهلية

محمد الخطيب*

للعالم الخفي، وأقصد به عالم الأرواح وكل ما لا تراه العين ويدركه الحس من قوى طيبة أو خبيثة. أثر خطير في عقائد أهل الجاهلية. وفي عقائد الشعوب القديمة. وفي أنفس كثير من الناس حتى اليوم، إذ يشغل ذلك العالم في الواقع جزءاً كبيراً من الدين ومن حياة الناس عامة. فهناك صلوات وشعائر وأدعية مكتوبة وغير مكتوبة تتلى وتقال وتقرأ للسيطرة على ذلك العالم، وللانتفاع منه. ولتسخيره في سبيل خير الإنسان ومصلحته، ولتجنب أذى النوع الخبيث منه. وإذا تتبعنا هذه الاعتقادات عند الجاهليين، وجدنا أنها قد كونت الجزء الأكبر من عقيدتهم ودياناتهم، وإنها والذبائح من الأصول التي ارتكزت عليها ديانات العرب قبل الإسلام.

---

* باحث سوري

- العمل الفني: الفنان أنور الرحبي.

الأرواح:

والواقع أن الاعتقاد بالأرواح يشغل حيزاً كبيراً من فناء الدين عند الجاهليين، وإن بدا لنا أنه شيء لا علاقة له بالدين. فنحن حين البحث في موضوع العقيدة والدين عند أهل الجاهلية، لا نتحدث بالطبع عن العقيدة والدين بالنسبة إلى معتقداتنا وبالنسبة إلى تفكير الإنسان في القرن الواحد والعشرين، وإنما نتحدث عن رأي أناس عاشوا قبل الإسلام، وعن جماعة أدركت الإسلام، كانت الأرواح في نظرها أكثر أثراً في حياة الفرد من أثر الآلهة فيه، فتقرّب وتوسل إليها أكثر من تقرّبه وتوسله إلى آلهته التي كان يرى أن بيدها مفتاح سعادته وشقائه. وآية ذلك كثرة الكلمات والمصطلحات الجاهلية المتعلقة بها، وما ورد في القرآن الكريم وفي الحديث النبوي والأخبار من أثر الجن في القوم، حتى تصورهم آلهة وشركاء للأرباب في إدارة دفة هذا الكون.

هذا، ونحن إنّ ذكرنا الأرواح، فإننا لا نقصد المعنى المفهوم منها في رأينا، بل نقصد هذا المعنى وشيئاً آخر أعم وأوسع منه، معنى يشمل أيضاً بعض الأحجار والأشجار والينابيع والكهوف وأمثال ذلك من أشياء تصوّر أهل الجاهلية أنّ قوةً خارقةً تكمن فيها قوة خارقة تستطيع التأثير في حياة الناس، فتقربوا إليها بالزيارات والقرابين وبالتضرع والتوسل والأدعية لقدسيتها ولتلك القدرة العجيبة التي فيها، فهي من حيث النفع أو الضرر كالأرواح: لوجود قوى خارقة غير منظورة فيها، هي من الأرواح، فتقرب إليها الإنسان لذلك، لغرض الاستفادة منها أو دفع أذاها.

وطبيعة الأرواح، طبيعة غير مرئية ولا منظورة، هي لطيفة خفيّة مستورة.

إنما يجوز لبعضها الظهور في صورة أشباح، والتجسم على هيئة الأجساد.

ثم إنها على طبيعتين: شريرة وخيرة، خبيثة وصالحة. من الطبيعة الأولى الشياطين وبعض أنواع الجن، ومن الطبيعة الثانية الملائكة والشطر الثاني من الجن. وأثر الخبيث من الأرواح أوضح وأكثر في عقلية أهل الجاهلية من أثر الفريق الصالح... وهو شيء منطقي مفهوم، فالإنسان إلى الشر أقرب منه إلى الخير، ذلك أن من طبع الخير عدم إلحاق الأذى بالغير، فلا يخشى منه.

أما الشرير، ففي طبعه إلحاق الضرر والأذى بكل واحد، وفي كل لحظة يراها، لذلك التفتت إليه الأنظار حذراً منه، وخشية من مكره، وتقرّبت وتوددت إليه، لا حباً له، ولا تقرباً إليه لأنه جدير به، بل إنما تملقاً وتزلفاً لإبعاد شره، وأمن جانبه على نمط ما يفعله الناس تجاه الأقوياء من الأشرار حيث يتقربون إليهم أو يبتعدون عنهم طمعاً ورهبة، تمشية لأمور معاشهم، لا حباً لهم وإخلاصاً لاستحقاقهم ذلك الحب والإخلاص.[1]

الجن:

الجن من الكلمات السامية القديمة المعروفة عند قدماء الساميين وعند غير



السامين كذلك. والجن قوم مستترون، وكلمة (جنون) من هذا الأصل، ومن معاني أصل الكلمة (الاستتار).

ورأى (روبرتسن سمث) وجود شبه كبير بين فكرة العرب عن الجن وبين فكرة بعض القبائل البدائية عن الحيوانات. إن رأي الجاهليين في الجن في رأيه تشبه رأي المتوحشين الطوطميين في الحيوانات الوحشية. وفي القصص التي يرويها البدائيون عن الحيوانات الوحشية وعن أرواحها و إمكان إحداثها الأمراض والأذى بالإنسان شبه بهذه القصص المروية عن الحيوانات الوحشية، مما جعله يتصور أن فكرة الجن عند الجاهليين هي تطور لهذه النظرية القديمة التي اعتقد بها الطوطميين. انتقلت إليهم من عقيدة سابقة تطورت من عهد عبادة الطوطم. وإن الجن (طوطمية) دون أن يكون لها قوم يشعرون بوجود صلة نسب وقربى بها.

ولكن من الصعب تصور ظهور فكرة الجن عند عرب الجاهلية برمتها من الطوطمية، لأن هناك أموراً عديدة لا يمكن تفسيرها وفق هذه النظرية. ولكننا نستطيع أن نقول إنها نوع من أنواع الـ (Animism) «الإحيائية».

وقد وجدت عند العبرانيين في عهودهم القديمة، كما كانت عند البابليين وغيرهم[٢]

وإذا سكن الجني مع الناس، قالوا: عامر، والجمع عمّار، وإن كان ممن يعرض للصبيان، فهم أرواح، فإن خبث أحدهم وتعرّم، فهو

شيطان. فإن زاد على ذلك، فهو مارد، فإن زاد على ذلك في القوة، فهو عفريت. فإن طهر الجني ونظف ونقي وصار خيراً كله فهو ملك. وهم في الجملة جن وخوا في.[3]

وورد أن الله تزوج الجن، وإن الملائكة هم بناته من هذا الزواج. قال كبار قريش: الملائكة بنات الله. فقال لهم أبوبكر الصديق: فمن أمهاتهم؟ قالوا: بنات سراة الجن.

ويفهم من القرآن الكريم أن من العرب من كان يعبد الجن: «قالوا سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون» (سورة سبأ، الآية٤١).

وذكر (ابن الكلبي) أن بني مليح من خزاعة رهط طلحة الطلحات، كانوا ممن تعبد الجن من الجاهليين.[4] ويزعمون أن الجن تتراءى لهم. وذكر أن قبائل من العرب عبدت الجن، أو صنفاً من الملائكة يقال لهم: الجن. ويقولون هم بنات الله.

ويرى (نولدكه) أن الجاهليين لم يتعبدوا للجن، ولم يتخذوها آلهة على نحو ما نفهم من معنى الآلهة، وأن اسم (عبد الجن)، وإن دل على التعبد للجن، إلا أن هذه التسمية لا تدل حتماً على عبادة الجن.

وتتألف الجن من عشائر وقبائل، تربط بينها رابطة القربى وصلة الرحم. وهي كعشائر وقبائل جزيرة العرب، تتقاتل فيما بينها، ويغزو بعضها بعضاً. ولها أسماء ذكر بعضاً منها أهل الأخبار، كما أنّ لها ملوكاً وحكاماً وسادات قبائل. فهي في حياتها تحيا على شكل نظام حياة الجاهليين، وإذا اعتدى معتد على جان انتقمت قبيلة المعتدى عليه من قبيلة المعتدي أو المعتدين. وبين قبائل الجن عصبيّة شديدة، كعصبيّة القبلية عند الجاهليين، وهي تراعي حرمة الجوار، وتحفظ الذمم والعقود وتعقد الأحلاف. فنحن إذن أمام حياة جاهلية مستترة، غير منظورة، هي حياة جن جاهليين.

وقد تتقاتل طوائف من الجن، فيثير قتالها عواصف الغبار، ولذلك فسَّر الجاهليون حدوث العواصف والزوابع بفعل الجن. ونجد هذه الفكرة فكرة إحداث الجن للرياح والعواصف في المزامير في أسفار التوراة.[5]

وهم مثل البشر، فيهم الحضر، أهل القرار، وفيهم المتنقلة وهم أعراب الجن، وفيهم من يسير بالنهار، وفيهم من يسير بالليل، وهم (سراة الجن). قال الشاعر:

أتوا ناري فقلت منون قالوا
سراة الجن، قلت، عموا ظلاماً[6]

والجن مثل البشر، يعتدون كذلك، ولا يردعهم من اعتدائهم إلا القوة. وذهب الجاهليون إلى جواز قتل الجن للإنسان. وقد بقي هذا الاعتقاد في الإسلام. ويروي أهل الأخبار أن الجن تتصادق مع الإنسان وتتباغض معه، وقد تقتله، ورووا في ذلك قصصاً، وذكروا أنها قد تتألم لوفاة رجل طيب أو شهير أو محبوب. وقد تعطف على المحتاجين والمعوزين.

وقد يقع الحب بين الجن والإنس. فقد ذكر أن الجنية قد تتبع الرجل تحبه، ويقال لها (تابعة). ومن ذلك قولهم: معه تابعة، أي من الجن. والتابعة جنية تتبع الإنسان. كما يكون للمرأة تابع من الجن، يتبع المرأة يحبها.

وقد يسرق الجن الأطفال والرجال والنساء، وللإخباريين قصص يروونها في ذلك. وينسب فقدان الأشخاص في البوادي إلى الجن في الغالب، غير أنها قد تنفع الناس أيضاً، لأن من الجن من هو طيب النفس، مفيد نافع، ولاسيما إذا ما تقرب إليها الإنسان وأحسن إليها.[٧]

وتقوم الجن بأعمالها بشكل غير منظور في الغالب، لأنها أرواح. وهي قد تحذّر الإنسان أو ترشده إلى شيء يريده بصوت جهوري مسموع، يقال له: الهاتف، دون أن يرى الشخص أو الأشخاص صاحب ذلك الصوت. وهي تنبيء عن المستقبل كما تتحدث عن الماضي.[٨]

والجن وإن كانت من الأرواح، أي أنها غير منظورة، إلا أن في استطاعتها أن تتجسم متى شاءت. فتظهر على هيئة جسم من الأجسام. إذ إن للجن قدرة على التشكل بالشكل الذي تريده، تظهر في صورة حيوان أو في صورة إنسان أو غير ذلك. ومن هنا نجد قصص مصاهرة الإنسان للجن، وظهور نسل وأسر من هذا الزواج. وفي استطاعتها أيضاً تغيير الشكل الذي ظهرت به بشكل آخر حيث تشاء. وقد تتمثل الجن في صور حيوانات مشعرة، أي ذات شعر كثيف. وهي تختار الأماكن الموحشة المقفرة في الظلام. والشيطان أخبث أنواع الجن وأذكاها. فتخافه الجن. وأهم مواضع الجن في نظر الجاهليين هي المواضع الموحشة، والأماكن المقفرة التي لا تطرق إلا نادراً، والمحلات التي لا تلائم الصحة، والمقابر والأماكن المظلمة والمهجورة، ففي مثل هذه المواطن تنزل الجن، وتفضل الإقامة بها، وسبب ذلك، هو أن الإنسان يخشى هذه المواضع، ويحس بشيء من الخوف والوحشة عند الدخول إليها، فقد يتعرض فيها إلى التهلكة، فأوحى هذا الإحساس إليه أنها (مسكونة)، وأن سكانها هم الجن. وأنهم قد يتعرضون له بسوء إن لم يعرف كيف يسلك سلوكاً طيباً معها، ولذلك صار يتحاشى ولوج هذه المواضع، لاسيما في الليالي المظلمة. وإذا دخلها مضطراً، تخيل الأشباح والأرواح وهي تلعب به كيف تشاء، وتحوم حوله. ومن هنا ظهر عنده القصص المروي عن مواطن الجن.

غير أن مواطن الجن غير محدودة ولا معينة، إنها تسكن كل موضع ومكان، حتى بيوت الناس لا تخلو منها، بل حتى البحار والسماء لا تخلو منها كذلك، فدولتها إذن على هذا الوصف أوسع من دولة بني الإنسان. وعلى من سكنت الجن بيته ألا يمسها بأذى، ولا يلحق

بها أي سوء، وأن يقوم بترضيتها بالبخور وبما شاكل ذلك مما تحبه الجن، و إلا أساءت إليه، وجعلت بيته مؤذياً شؤماً، لا يرى من يسكن فيه أي خير[٩] وقصص الغول هي من أشهر القصص الجاهلي المذكور عن الجن، ويرى علماء اللغة أن من معاني(الغول) التلون، والظهور بصور مختلفة والاغتيال. ويرون أن الغول أنثى، وأما ذكرها فيسمى(قطرباً). ولصفة التلون والظهور بصور مختلفة سموا الغول(حيتموراً)، وهو كل شيء لا يدوم على حالة واحدة، ويضمحل كالسراب. وذكر في وصف غدرها بالإنسان أنها إذا أرادت أن تضل إنساناً أوقدت له ناراً، فيقصدها، فدنو منه، وتتمثل له في صور مختلفة، فتهلكه روعاً، وإن خلقها خلقة الإنسان، ورجلا لها رجلا حمار. وذكر أن (الغول) و(السعلاة)، وهما مترادفان، وذكر أن الغيلان جنس من الجن والشياطين، والعرب تسمي الحية الغول. وقيل أن (أنياب أغوال) الواردة في شعر لامرئ القيس، الحيات، وقيل: الشياطين.

وأما (السعالي)، وواحدتها السعلاة، فذكر أنها سحرة الجن، وقيل: إن الغيلان جنس منها، وإن الغيلان هي إناث الشياطين، وأنها -أي السعالي- أخبث الغيلان، وأكثر وجودها في الغياض، وإنها إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفأر، وأن الذئب يأكل السعلاة. وذكر أن السعلاة اسم واحدة من نساء الجن إذا لم تتغول لتفتن السفّار. وهم إذا رأوا المرأة حديدة الطرف والذهن سريعة الحركة، ممشوقة ممحصة، قالوا: سعلاة. قال الأعشى:

ورجال قتلى بجنبي أريك
ونساء كأنهن السعالي

الشيطان: والشيطان هو Satan في الإنكليزية، Diabolos في الإغريقية. ويرجع علماء اللغة كلمة(الشيطان) إلى أصل (شطن)، ويقولون إن من معاني هذه الكلمة(الخبث)، ولما كان الشيطان خبيثاً قيل له (شيطان) ومعنى ذلك أن فكرة خبث الشيطان كانت معروفة لصاحبها قبل التسمية. فلما بُحث عن لفظة مناسبة لها اختاروا هذه الكلمة التي تدل على الخبث.

وذكر الطبري: «الشيطان في كلام العرب كل متمرد من الجن والأنس والدواب وكل شيء».[١٠] ثم قال: «وإنما سمي المتمرد من كل شيء شيطاناً لمفارقة أخلاقه وأفعاله أخلاق سائر جنسه وأفعاله وبعده من الخير».

ومن القصص المذكورة، استمد بعض الجاهليين قصصهم عن ذكاء الشيطان وعن حيله. ومن هذه القصص ولا شك استعمل الناس مصطلح(تشيطن) و(الشيطنة) بمعنى الذكاء والحيلة، لما رسخ في ذهنهم من ذلك القصص عن ذكاء الشيطان وسعة حيله وتلاعبه بأذكى البشر.[١١]

وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقي على أفواهها الشعر، وتلقنها إياه وتعينها

عليه، وتدعي أن لكل فحل منهم شيطاناً يقول الشعر على لسانه، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود. وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء شياطينهم فقالوا: إن اسم شيطان الأعشى (مسحل)، وللأعشى أشعار فيه، يمدحه ويثني عليه، لأنه يعاونه ويساعده في نظم الشعر فيلقيه عليه إلقاءً. وقد زعم (حسان بن ثابت) أن شيطانه الذي يلهمه الشعر هو من (بني شيصبان) من فصائل الجن. وقد انتقلت هذه العقيدة في إلهام الشعر للشعراء إلى المسلمين كذلك. وقد دعا (جرير) شيطانه الذي يلقي عليه الشعر (إبليس الأباليس).[١٣]

الهاتف والرئي: ويؤمن الأعراب بالهاتف، ويتعجبون ممن يرد ذلك، وهم يزعمون أنهم يسمعون الهاتف يخبرهم ببعض الخبر فيكون صحيحاً.

وزعموا أن لنقل الأخبار، علم بوفاة الملوك وأصحاب النباهة والجاه، وأمثال ذلك من الأمور الخطيرة. وتتردد في الأخبار كلمة (هاتف) و(الهواتف)، بمعنى صوت صادر من مصدر غير مرئي، ووردت في مواضع عديدة من القصص الجاهلية، ووردت بعدها الجمل التي قالها الهاتف لمن وجه خطابه إليه. وهي تكهن وإخبار، عن أمر وقع وحدث، أو لتحذير من القيام بعمل ما، أو بإرشاد إلى عمل أو جهة أو ما شابه ذلك من الأمور. وقد تستعمل بمعنى (الرئي) الذي يهتف للكاهن، أو الصوت الذي يزعم أنه يخرج من جوف الصنم.

الملائكة: والملائكة هم روحانيون، أي من أرواح في نظر أهل الجاهلية. ويدل ورود الملائكة في مواضع عديدة من القرآن الكريم ومن الآيات التي تشير إلى مجادلة المشركين ومحادثتهم للرسول في الملائكة، أن فكرة الملائكة كانت معروفة وشائعة بينهم، وأن بعض العرب كانوا يعبدونها، كما يظهر ذلك من الآية: «ويوم يحشرهم جميعاً ثم يقول للملائكة أهؤلاء إياكم كانوا يعبدون، قالوا سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون». (سورة سبأ الآيات ٤٠-٤١).

وقد أشير في القرآن الكريم، إلى أن من الجاهليين من زعم أن الملائكة بنات الله. وتحدث المفسرون في تفسير ذلك، غير أنهم خلطوا في الغالب بين الملائكة والجن. ولم يأتوا بشيء يذكر عن رأي أهل الجاهلية في الملائكة. وما ذكروه هم عن الملائكة، هو إسلامي، يرجع في سنده إلى أهل الكتاب، ولا سيما القصص الإسرائيلي، ولهذا فهو مما لا يمكن أن يقال عنه أنه يعبر عن رأي الجاهليين. ويظهر أن الجاهليين لم يكونوا يعرفون شيئاً عن الملائكة، لأن الاعتقاد بالملائكة من عقيدة الديانة اليهودية ثم النصرانية، وهم لا يعرفون الكتاب، إلا من كان منهم على دين اليهودية أو النصرانية،

أو كان من الحنفاء أو على اتصال بأهل الكتاب، كأمية بن أبي الصلت وأمثاله.[١٣]

السحر: والسحر من أهم الوسائل التي لجأ إليها البشر وأقدمها منذ أعتق أيامه في التأثير على الأرواح، وقد جعله جزءاً من الدين، لذلك كان من اختصاص رجال الدين، يقومون به في المعابد قيامهم بالشعائر. وإذا كان معظم الناس في الزمن الحاضر يفرقون بين الدين والسحر، ويعدون السحر شيئاً بعيداً عن الدين، بل هو ضد الدين، فإن قدماء البشر لم يكونوا ينظرون إليه هذه النظرة،كانوا ينظرون إليه -كما قلت- على أنه جزء مهم من الدين، بل هو أهم جزء فيه وأعظمه، بل ما زلنا نجد ديانات القبائل تعد السحر جزءاً من الدين. وهو كذلك في كل دين بدائي.

وقد وردت كلمة (السحر) و(سحر) و(الساحر) و(الساحرون) و(السحرة) و(مسحوراً) و(مسحورون) في مواضع عديدة من القرآن الكريم، ويدل ورودها فيه بهذه الكثرة على مبلغ أثر السحر في عقلية الجاهليين. وقد اتهم أهل مكة الرسول بأنه ساحر، حينما أخبرهم بنزول الوحي عليه. وقالوا: إنه يستمد وحيه من الشياطين. وكان أكثر السحرة في الجاهلية من اليهود، يقصدهم الجاهليون من أنحاء بعيدة، لاعتقادهم بسعة علمهم وباختصاصهم فيه. وكان اليهود يسندون علمهم إلى بابل. ولهذا نجد الأحاديث والأخبار العربية ترجع علم السحر إلى بابل واليهود.

والسحر عمل في الأكثر للتأثير في الأرواح، كي تقوم بأداء ما يطلب منها. ولا يمكن صنع سحر ما لم يقترن بعمل ويصحب هذا العمل كلام مفهوم أو غير مفهوم، وإشارات، يدعي الساحر أنه إنما يقوم به وبالإشارات لتسخير الأرواح، وأن ما يفعله مفهوم عند جنوده، وهم الجن والشياطين.

وللسحر أغراض عديدة، وقد استخدم في معالجة أمور كثيرة، حتى إدارة الملك والقضاء على الأعداء. للسحر فيها صولات وجولات. ومن الطبيعي أن يكون للحب المكانة البارزة فيه، حتى ليكاد يتخصص بهذا الجانب من حياة الإنسان. والساحر في معالجة الحُب على طريقتين: إشعال جذوة نار الحب في قلب من يقصد إثارته عنده، أو إطفاء نارها وإخمادها وإماتتها في قلب المسحور. ولكل من الطريقتين قواعد وأحكام وأصول يجب تطبيقها بعناية، و إلا بطل فعل السحر.

أما إشعال نيران الحب، فيكون بطرق متعددة يتبعها الساحر، فقد يستعين بالنبات والأعشاب، يستخرج أدوية منها يقدمها إلى المرأة لتوجر الرجل إياها سراً. وقد يستعين بالجمر يقرأ عليه، ثم يرمى في الممرات التي يمر بها الرجل، أو الشخص المراد سحره منها. وقد يدفن السحر في موضع كمقبرة أو محل آخر ليؤثر من ذلك الموضع على المسحور.

وقد يستعين بالخرز يسحر عليها، فتحبب المرأة إلى زوجها، وتسمى (التولة).[١٤] وكما يستعمل السحر لإشعال نيران الحب في القلب، كذلك يُستعمل لإيقاد البغض والكراهية في النفوس. ففي استطاعة الساحر بما عنده من جنود مجندة أن يلقي البغضاء والكراهية والحقد في نفس أي شخص يود إنساناً آخر، فينقلب مبغضاً حاقداً كارهاً لمن كان يحبه ويعشقه. ومجال هذا الباب واسع جداً للنساء خاصة.

ومن أهم الأعمال التي يعالجها السحرة، إخراج الجن من المجانين. فالمجنون هو من عمل الجن، تحل الجنة بالإنسان فتأخذ عقله، ومن هنا قيل لهذا المرض (جنة) و(جنون).

ومن واجب السحرة إخراج الجن من هؤلاء المرضى، وهو عمل يقوم به الساحر حتى اليوم، ويكون ذلك بضرب المريض بالعصا لإخراج الجنة منه، أو بسقيه بعض الأشربة السحرية، أو بتدليك جسمه وغسله، وبإدخاله محلاً مظلماً هادئاً يحرق فيه البخور، وبتعليق بعض العزائم والحجب وما شاكل ذلك لإبعاد الجن عن المجنون وإعادة عقله إليه.

ويداوي الساحر أمراضاً عديدة أخرى، بل كل أنواع الأمراض، وما المرض في نظر القدماء إلا أرواح شريرة حلت في الأجساد أو بجزء منها، فألحقت بها الأمراض. ولن يشفى الجسد أو الجزء المصاب منه إلا بطرد تلك الأرواح. وطرد الأرواح من أعمال السحر. والساحر هو سلف من أسلاف الأطباء. وكلمة (طبيب) العربية هي من هذا الأصل. فالطب في اللغة: السحر، و(المطبوب) هو المسحور، والطاب هو الساحر يستخدم طبه في الشفاء، فالساحر هو طبيب يعالج أشياء عديدة، ثم تخصص الأطباء بالطب، غير أن الأطباء يمارسون –حتى في أوروبا في العصور الوسطى– السحر في معالجة مرضاهم مدة طويلة، إلى أن تطور العلم، وظهر البحث الحديث.

ويقوم أكثر مداواة المرضى بواسطة السحر بالنفث على المريض أو في فمه وبإمساك الرأس أو الجزء المريض، لقراءة شيء عليه يضمن شفاءه، أو بتدليك ذلك الجزء منه. وقد يعطى حجباً وتمائم تشفي المريض من مرضه. والنفث في الفم من العادات الجاهلية القديمة، يقوم به الكاهن والساحر والأب في بعض الأحيان، لاعتقادهم أن ذلك سيلهم الطفل فيعلمه العلم والحكمة والذكاء ويمنحه الصحة الجيدة. ومن طرق السحر عند الجاهليين، النفث في العقد، وقد دلت عليه هذه الآية الكريمة: «ومن شر النفاثات في العقد» (سورة الفلق، الآية ٤).

ويكون ذلك بعقد عُقد والنفث عليها. ويقوم بهذا السحر الرجال والنساء. غير أن المفسرين وأهل الأخبار واللغة حينما يذكرون هذا النوع من السحر يذكرون أن النساء

النفاثات هن اللواتي كنّ يقمن بذلك. أخذوا رأيهم هذا من الآية المذكورة التي تشير إلى بنات (لبيد بن أعصم اليهودي) وكنّ ساحرات.

والمواد التي يستعين بها الساحر لعمل السحر عديدة: أوراق بعض النباتات والملح والبخور والدماء والعظام وقرون الحيوانات يدفنها أو يحرقها أو يذيبها في الماء. وفي كل سحر لابد أن يشفع الساحر سحره بطقوس أو بحركات خاصة، وبتمتمة تلقي في الروع أن الساحر يقول شيئاً ويخاطب أشخاصاً هم الجن، والتمتمة هي في الغالب كلام غير مفهوم عند الناس، ولكنه عند الساحر وجنوده الجن والشياطين كلام واضح بليغ.

ويعمد السحرة إلى الصور والرموز في سحرهم، ومنهم من كانوا لا يعرفون الكتابة ولا القراءة فيرمزون إلى من يريدون سحره، أو إلحاق الأذى به، أو يصورونه. وقد يشيرون بالصور والرموز إلى الجن والشياطين، وهم في الغالب يدفنون تلك الصور والرموز في المقابر، لأنها من أنسب الأماكن للسحر. وقد عثر على عدد من هذه الإشارات والصور السحرية ومنها ما هو مكتوب بكتابات لها صور بالسحر.(١٥)

والاستعاذة بالجن تفيد أيضاً في نظر الجاهليين في حماية الشخص من أذاهم، فإذا استعيذ بعظيم الجن، استجاب العظيم نداء المستعيذ. فكان المسافرون إذا خافوا من طوارق الليل، عمدوا إلى واد ذي شجر، فأناخوا رواحلهم، وعقلوها وخطّوا عليها خطاً ثم نادوا: نعوذ بعظيم هذا الوادي، أو نعوذ بصاحب هذا الوادي. فيستجيب عندئذ عظيم الوادي لنداء المستعيذ، فلا يسمح لأحد أن يُلحق به الأذى. وذكر أن العرب إذا صاروا في تيه من الأرض، وتوسطوا بلاد الحوش، خافوا عبث الجن والسعالي والغيلان والشياطين، فيقوم أحدهم فيرفع صوته: إنا عائذون بسيد هذا الوادي! فلا يؤذيهم أحد، وتصير لهم بذلك خفارة.(١٦)

ولإرضاء الجن وإسكاتها، وتجنب أذاها، قام الجاهليون بتقديم الذبائح لها، فإذا أراد إنسان السكن في بيت جديد، أو استخراج الماء من بئر احتفرها أو من عين ماء، أو ما شاكل ذلك وخاف من وجود الجن فيها ذبح ذبيحة، يرضي بها الجن، فلا تتحرش عندئذ به ولا تصيبه بأذى، لأنه قد تقرب بالذبيحة إليها وبين لها أنه صديق لها، فيعيش عندئذ قرير العين في بيته الجديد، لا يمس عماره بسوء. ويقال لهذه الذبائح: (ذبائح الجن). وقد نهى الإسلام عن ذبائح الجن. وكان للجاهليين رأي وعقيدة في العين وفي أثرها في الحياة، فهم يعتقدون بأثر العين وإصابتها. ولخطر هذه الإصابة وأهميتها، تفننوا في ابتداع وسائل الوقاية منها، وحماية أنفسهم من أثرها. وقد زعموا أن عيون بعض الناس تصيب، وأنها إن أصابت شيئاً أهلكته، فإن

(العين) لا تنتج إلا شراً، وهي لا تكاد تكون في خير مطلقاً. ولحماية النفس من العين، استعملت الخرز والتعاويذ والرقى. ومن الخرز التي استخدمت في حماية الأطفال من إصابة العين، (الكحلة)، وهي خرزة سوداء تجعل على الصبيان لدفع العين عنهم، و(القبلة)، وهي خرزة بيضاء تُجعل في عنق الفرس من العين. و(الودعة)، تفيد في دفع أذى العين عن الإنسان. وذكر أنها مما يقذفه البحر، وهي تتفاوت في الصغر والكبر، وهي خرزة تثقب وتتخذ منها القلائد وللحماية من العين.

الكهان: وفي طليعة بعض الناس الموهوبين، بما لهم قدرة خفية خارقة وإلهام، الاتصال بالآلهة وبالأرواح، والاستئناس بها والأخذ منها، والحصول على علم غزير منها يتعلق بالمستقبل عامة وبمستقبل كل إنسان خاصة، أو التأثير عليها بصرف الخير إلى شخص ودفع الأذى عنه، وبتوجيه الشر إلى شخص يراد توجيهه إليه وإيذاؤه.

ويقال للاتصال بالآلهة أو الأرواح لمعرفة المستقبل والتنبؤ عما سيحدث: (الكهانة) ويقال لمن يقوم بذلك (الكاهن). أما الذي يزعم أن في إمكانه التحكم في الأرواح وتوجيهها الوجهة التي يريدها، فيقال له (ساحر) ويقال لعمله (السحر). والكهانة في اللغة العربية: تعاطي الخبر عن الكائنات في مستقبل الزمان ومعرفة المغيّبات والأسرار.

ومن مرادفات الكاهن: (الطاغوت). وذكر بعض علماء التفسير أن الطاغوت: الشيطان في صورة إنسان يتحاكمون إليه. وقد ذكروا أن (الجبت) السحر والساحر، بلسان الحبشة والطاغوت الكاهن.[١٧] وإن الجبت والطاغوت صنمان، أو أن الجبت والطاغوت اسمان لكل معظَّم بعبادة من دون الله، كائناً ما كان المعظم من حجر أو إنسان أو شيطان. وإذا كان ذلك كذلك، وما كانت الأصنام التي كانت الجاهلية تعبدها كانت معظَّمة بالعبادة من دون الله، فقد كانت جبوتاً وطواغيت، وكذلك الشياطين التي كانت الكفار تطيعها في معصية الله، وكذلك الساحر والكاهن اللذان كانا مقبولاً منهما ما قالا في أهل الشرك بالله. والتكهن عن المستقبل والتحدث عن الماضي، موضوع له فروع عديدة، وقد عدّ علماً من العلوم عند كثير من الأمم، وألفوا فيه، وتنبؤ الأصنام هو نوع من هذه الأنواع. ويدخل في التكهن التنبؤ بواسطة وسيط: مكالمة صنم، أو (تابع) أي (رئي). وقراءة كبد الشاة وقراءة أعضائها كما كان عند البابليين وعند المصريين. والتكهن بحركات الطيور، وتفسير الأحلام، وتفسير بعض الظواهر الطبيعية وما شابه ذلك، وكل هذه كانت معروفة عند الجاهليين.

وليس من الضروري أن يكون التكهن بتكليم الصنم حتماً وفي المعبد في الضرورة، فقد كان من الكهان من يقيم في بيته ويتكهن

مع ذلك للناس، ينطق بما يوحى إليه وبما يشعر به. وقاصدوه يرون أن فيه قوة خارقة وقابلية لتلقي الوحي، من تلك القوة التي يتصورونها على هيئة شخص غير منظور يلقي إلى الكاهن الوحي، فينطق بما يناسب المقام وبما يكون جواباً على الأسئلة التي توجه إليه. ويطلقون على ذلك الشخص الخفي اسم (تابع) أو (صاحب) أو(مولى) و(ولي) و(رئي)، لأنه يكون تابعاً وصاحباً للكاهن، يتبعه ويصاحبه ويلقي إليه (الرئي). يكشف له الحجب ويأتيه بالأسرار. فهو (حاز) و(حزاء) و(حازية) و(الرائي) في العهد القديم.

وكان من رأي الجاهليين أن هناك وحياً يوحي إلى الكاهن بما يقوله، وقد قالوا لذلك المصدر الذي يوحي إليه: (شيطان الكاهن)، كما قالوا للمصدر الذي يوحي إلى الشاعر بوحي شعره: (شيطان الشاعر)، ذلك لأن شيطان الكاهن يسترق السمع ويلقي به إلى الكهنة. يسترق من السماء فيأتي به إلى الكاهن ويلقي ما استرقه إليه فيلقي الكاهن ما ألقى عليه شيطانه إلى الناس، وبذلك يتنبأ لهم.[18]

العرّاف: ويطلق بعض علماء اللغة على الكاهن (العراف)، فهو عندهم مرادف للكاهن. وتعتمد العرافة -كما تعتمد الكهانة- على الذكاء والتفرس في الأمور والتجارب. وقد خصصها أكثر الناس في الإسلام بالتوصل إلى معرفة الأشياء المفقودة. والعراف بما عنده من الملكات والمواهب، يقضي ويتنبأ للناس فيما يراه. ومن أشهر العرافين في الجاهلية: عرّاف اليمامة، وهو (رباح بن كحلة)، وعراف نجد، وهو الأبلق الأسدي. وفي عراف اليمامة ورد قول الشاعر:

فقلت لعرّاف اليمامة داوني
فإنك إن داويتني لطبيب

وقد كان أهل الجاهلية يعرضون صبيانهم على (العرافين) لإخبارهم عن مستقبلهم. وكانت الأسواق مثل سوق عكاظ موئلاً لهم. فكان العراف يجلس فيها حيث يأتيه الصبيان مع ذويهم فيقول عنهم ما يجول بخاطره، وذلك بالتفرس في وجه الصبي، ومقارنة ذلك بما حصل عليه من تجارب في هذا الباب.

القيافة والفراسة والعيافة: يقصد بالقيافة التنبؤ والإخبار عن شيء بتتبع الأثر والشبه. وتدخل في ذلك قيافة آثار الأقدام والأخفاف والحوافر للاستدلال منها على أصحابها، وتعيين النسب في حالة الشك فيه وما زالت القيافة معروفة عند العرب حتى الآن.

وأما الفراسة، فتكون بالاستدلال بهيئة الإنسان وأشكاله وأقواله على صفاته وطبائعه. وقد ذهب بعض المستشرقين إلى أنها من الكلمات المعربة التي أخذت من (بني إرم)، وأنها أحدث عهداً من لفظة القيافة التي هي

من الكلمات العربية الجاهلية. وقد توسع في معناها وألف فيها الكتب في الإسلام وتبحر فيها بعض أئمة الفقهاء مثل الشافعي.

وأما العيافة فهي التنبؤ بملاحظة حركات الطيور والحيوانات ودراسة أصواتها، وقراءة بعض أحشائها. وقد اشتهرت (بنو أسد) بالعيافة فقصدها الناس للأخذ منها. والزجر العيافة. وهو يزجر الطير يعافها. وأصله أن يرمي الطير بحصاة ويصيح فإن ولاه في طيرانه ميامنة تفاءل به أو مياسرة تطير. وهو ضرب من التكهن. وإنما سمي الكاهن زاجراً، لأنه إذا رأى ما يظن أنه يتشاءم به زجر بالنهي عن المضي في تلك الحاجة برفع صوت وشدة.[١٩]

الاستقسام بالأزلام: يذكر ابن حبيب في كتابه (المحبر) أنه كان من عادة العرب في الجاهلية إذا أرادوا عملاً أو زواجاً أو سفراً، ولم يعرفوا رأياً فيه عمدوا إلى قداح فيها: افعل، ولا تفعل، ونعم ولا. وخير، وشر، وبطيء، وسريع. ويأتون إلى السادن من سدنة الأوثان، ويطلبون منه أن يستطلع لهم رأي الآلهة فيما ينوون فعله. ويأخذون السادن بالقداح ويقول: «اللهم أيهما كان خيراً، فأخرجه لفلان.» وعلى المستشير أن يرضى بالنتيجة مهما كانت. ويرمي السادن بالقداح، فإن خرج افعل، فعل، وإن خرج لا تفعل لم يفعل وهكذا وإذا شكوا في نسب الرجل أجالوا القداح، وفيها صريح وملصق. فإن خرج الصريح الحقوه بهم ولو كان دعياً. وإن خرج القدح الذي فيه ملصق نفوه وإن كان صريحاً.[٢٠]

وكان للكهان والعرافين أسلوبهم الخاص في الحديث مما يكون له أثره في نفس السامعين، فهم يطلقون الكلام في شكل نثر مسجوع أو شعر منثور، فهم من هذا الوجه أشبه بالشعراء في الجاهلية. فمما ينسب إلى «طريفة» الكاهنة، قولها: «إن الشجر لتالف وسيعود الماء لما كان في الدهر السالف»، و«أجل إن لي الويل، ومالك فيها من نيل، فلي ولك الويل، مما يجيء به السيل». ومما ينسب إلى «سطيح» الكاهن، قوله: «والضياء والشفق، والظلام والغسق، ليطرقتكم ما طرق»... وهكذا يمكن القول إنه كانت هناك علاقة ما بين الكهانة والعرافة والشعر، وبخاصة أن كثيراً من أخبار كهان الجاهلية وعرافيها، كما هو الحال بالنسبة لأخبار العرب وأيامها، وصلتنا عن طريق الشعراء.[٢١]

الشعر: ولقد أثبت جولد سهير أن الشاعر كانت له مكانة مرموقة في القبيلة، فالشاعر عند العرب القدماء كان يعني «الذي يعرف» أي من لديه معرفة أكثر من غيره من أبناء القبيلة. وهذه المعرفة يدين بها للإلهام الذي يأتيه عن طريق الجن الذي يحل فيه. وعن هذا الطريق فهو يملك قوة خفية يستطيع بها أن يعجل تدمير الأعداء بما يطلقه ضدهم من اللعنات. وبناء على ذلك فهو شخصية لها صفات إلهية، وهو ساحر مخيف، مثله

في ذلك مثل الكهان والعرافين، مما سبقت الإشارة إليه. ويؤيد ذلك أن الفعل (نشد) يعني تلاوة الشعر، كما يعني الرجاء باسم الله. وإطلاق اللعنات على الأعداء من جانب الشاعر كان له أهمية لا تقل عن شجاعة المقاتلين،فالمفروض أن اللعنة لا تخيب لأنها صادرة من الجن. وكان لإطلاق اللعنة طقوس خاصة كأن يخلع الشاعر أحد نعليه، ويغطي وجهه بأكمام ردائه، ويشير عند إطلاق اللعنة بالإصبع السبابة نحو الشخص الذي يراد إصابته باللعنة، وهذا هو السبب في أن أُطلق على الإصبع الذي يشار به اسم «السبابة»، أي الذي يسب ويجرح.[٢٢]

المراجع

(١) د.جواد علي: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٦، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢-١٩٨٠ص ٧٠٥-٧٠٦.

(٢) نفس المرجع، ص٧٠٩.

(٣) الجاحظ: كتاب الحيوان، مطبعة البابي، القاهرة ١٩٦٤ص ١٩٠-١٩١.

(٤) ابن الكلبي: كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٢٤، ص٣٤.

(٥) المزمور ١٠٤، الآية٤.

(٦) تاج العروس: ١٠/١٧٤(سرى).

(٧) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج٦ص٧١٣- ٧١٤.

(٨) الجاحظ، الحيوان،ص٢٠٢.

(٩) جواد علي:٦/٧١٨- ٧١٩.

(١٠) تفسير الطبري:١/٣٧.

(١١) جواد علي: ٦/٧٣٠- ٧٣١.

(١٢) نفس المرجع، ص٧٣٤.

(١٣) نفس المرجع، ص٧٣٨.

(١٤) نفس المرجع، ص٧٤١- ٧٤٢.

(١٥) نفس المرجع، ص٧٤٤- ٧٤٥.

(١٦) الجاحظ، الحيوان،ص٢١٧.

(١٧) تفسير الطبري: ٥/٨٤.

(١٨) جواد علي: ٦/٧٧٤- ٧٧٥.

(١٩) نفس المرجع، ونفس الصفحة.

(٢٠) ابن حبيب، كتاب المحبر، ط. يلزه ليختن شتيتر، حيدر أباد ١٩٤٢، ص٣٣٢.

(٢١) د.سعد زغلول عبد الحميد: تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٦، ص ٣٣٠- ٣٣١.

(٢٢) نفس المرجع، ص٣٣٣- ٣٣٤.

❖ ❖ ❖

الإبـــداع

شـعر

قصـة

همسات ريشة متعبة

شـــعر
سليمان العيسى*

سبْعُ زَنابِق

سبْعُ زَنابق
سوفَ أُفَتِّش عنها الشعرا
سوفَ أُفَتِّش عنها النثرا

* شاعر العروبة والطفولة الكبير
- العمل الفني: أنور الرحبي

أبحثُ في كُلِّ الأبياتِ الرائعةِ الإيقاعْ

أبحثُ عنها في المجهول،
وخلفَ مَداراتِ الإبْداعْ

سَبْعُ زَنابِقْ..
لم تعرفْها أرضُ الزَّهْرِ
لم يَبْلُغْها تَرَفُ السِّحْرِ

أبحثُ عنها..
سوفَ أراهَا،
أَحْمِلُها بِيَدَيّ

سَبْعُ زنابِقْ..
سوفَ تَكُونُ عناقي الأوَّلَ

حينَ تُطِلُّ عَلَيّ..



مع جاري الصغير

نَقَر على شُبَّاكي بمنقاره الصغير
وقالَ لي:
أنا جارُكَ العُصْفُور
الذي يملكُ أشجارَ حديقتكم كُلَّها
وَيَمْلؤُها،
جئْتُكَ أشكو إليكَ الصُّداعَ الذي ألَمَّ
برأسي
حين استمعتُ هذا الصباح
إلى نَشْرَةِ أنباء.. من إحدى إذاعاتكم.

ما هذا؟
كيفَ يمكنُ لأعصابكم
أن تحملَ كلَّ هذه «المُنَغِّصات»؟

فُوجئْتُ بصديقي الصغير، وبشكواه؟
قلتُ: يَسُرُّني أن تُشاطِرَنا العصافيرُ
هُمومَنا.
حياتُنا –نحن البَشَر–
لم تخلُ يوماً واحداً من مثل هذه
«الأمور».
كلُّ ما أتمناه، يا صديقي الصغير،
ألاّ تُلْقيَ بالاً لما يدورُ حولنا.

وأن تُواصلَ أغانيكَ،
ورفيفَ جناحَيْكَ.. بين الأغصان.

إني أهربُ إليكَ -أنتَ ورفاقكَ-
من حينٍ إلى حين..
وأنسى كلَّ ما حولي،
عندما أراكم تمرقونَ أسراباً أمامي
وتتوارَوْنَ بلمحة عين..
في الشجرة الضخمة المجاورة.
أعتقدُ أنَّ الشجرةَ الضخمةَ المجاورة
سعيدةٌ كلَّ السعادة «بنزلائها».
أعرفُ أنَّك مثلي تقولُ الشعر،
بسقسقاتكَ الجميلة..
فهل تُسْمعني آخرَ ما قلتَ.
أعرفُ أيضاً أنكم لا تُطيلونَ قصائدكم
ولا تُحبُّونَ «الهَذْر»..
هزَّ جاري الحُلْوُ رأسَه الصغير، وأنشَد:

تَجفُّونَ أنتمُ..
تَجفُّ الحياةُ..
تَموتُ الغصونُ.. بلا سَقسقةْ

خُلقْنا عَزاءً وسَلْوَى لَكُمْ
بنا وَحْدَنا شمسُكُمْ مُشْرقَةْ
بنَا وَحْدَنا..
تَعرفونَ الغنَاءَ..

يُزَحْزِحُ صَدْرُكَ ما أرْهَقَهْ

ونُبْدعُ..
منْ دُونِ أنْ نَدَّعي
وننْشدُ إبْداعَنَا
في ثقَةْ..

❖ ❖ ❖

١٦٥

حلب.. عاصمة الثقافة الإسلامية

شـــعر

مجيب السوسي *

بأحسنَ رَدّ - ما حَيَتْكَ دارُ -
يدومُ - على مباسمها - افترارُ
مُحَيّاها.. كأنّ ضحى تجلّى
وغُرّتها يهيمُ بها الفخارُ
يدورُ الدهرُ، ثم يحطّ عشقاً
بها، ويقولُ: شطّ بيَ المزارُ
لبستِ قميصَ ياقوتٍ.. فراحتْ
إناثُ الجنّ - من ولهٍ - تغارُ

---

* أديب وشاعر سوري.

- العمل الفني: الفنان رشيد شمة.

وناجتْك المرايا وهي غيرى
وتُدهشُها القلائد والسّوارُ
يبادُلك النهارُ الوهجَ.. حتى
جبينُك ليس يبرحُهُ النهارُ
أشهباءَ النجوم عصتْك رومٌ
وكم بثغورك انْدحر التتارُ
وكم خيل كبتْ.. وسيوفِ غدْرٍ
تأجّجَ من تكسّرها الجمارُ!!
كأن العصْفَ -طوعُك-، أو طيوراً
أبابيلاً- إذا اجترؤوا وغاروا
وسَيرُ الريح مُلكُك- إنْ أرادتْ
«بنو حمدان»، والنَقْعُ المثارُ
أوتْ لك أبجديّاتٌ.. وصارتْ
فصاحتُها تُرامُ.. وتُستعارُ
سقتْك ثقافةُ الإسلام حتى
تثاقلت المواسم والثمارُ
.. أعاصمةَ الثقافة أنبئينا
لَدَيْك الدرُّ.. لو كُشفَ الستارُ
جمعْت بعمقك لأشهى.. كُنوزاً
ندوخُ بها.. ويُسكرنا الدُّوارُ
حروفُك والمرصّعُ من عُلوم
على عتباتها العلماءُ حاروا

وراوَدَك الضياءُ، فقُلْت: مهلاً
لتكْبرُ.. سوف تخطبكَ الغِرارُ
لأن المجد جيرنّي.. فلولا
ابنُ عمي كانَ.. لانتهرَ الفَخَارُ



أيا حلبَ الجمال.. كفى عذاباً
خمارُك.. والمحبُّ له اعتبارُ
أميطي عن خمور الثغر شالاً
على شفتيك تنتحر الجرارُ
ظمئتُ إليك والمشتاقُ يرجو
ورافقني اصطبارٌ وانتظارُ
أضمُّك.. فالحمامُ يطير عشقاً
وألثم.. فالكؤوس ندىً تُدارُ
وتعشبُ بي قوافي الشعر وَلْهى
فيكتُبني مهابُك والوَقارُ
شهيقُك بي.. هنا شجرٌ وظلٌّ

وعند دمي يُشاطرك العَرارُ
أأُخْتَ دمشقَ.. قد قصدوك لمّا
قوامُكما سيوفٌ تُستَجارُ
ولم تَحْنَ المصائب –إذْ تتالتْ–
شموخَكُما.. وقد خَسِئَ الفرارُ
أعيدي نبضَ أمّتنا.. فهذا
صلاحُ الدين فيكِ وذا ضرارُ

إذا «بشارُ» قال: فألفُ «بوش»
يَصيبُ الألْفَ غيظٌ.. وانتحارُ
لنا هذا الترابُ.. عليه نحيا
ونقسم لا يَمسُّ الطُّهرَ عارٌ
لنا هذا الترابُ.. به لغاتٌ
إذا اندلعتْ.. فبارِدُها.. انصهارُ
فكم مرّتْ عليه فلولُ حقدٍ
تعفّرَ –من تقهقرها– اندحارُ
أيا وطنَ «القلاع» عرفتُ نفسي
بعزّك.. حيث يأتمرُ الجوارُ
ولستُ أقولُ عن نفسي عزيزاً
وأقوى بالغريب، وأستثارُ
أموتُ.. ولا أُذَلُّ.. ولستُ أرضى
«بتطبيع».. حلاوتُه المرارُ
إذا «بشارُ» شاء.. فكلُّ عِرْقٍ
تجهّزَ.. في تدفّقه انفجار
فخضْ فينا البحارَ، لَمَنْ زمانٍ
رمادٌ –في مراكبنا– ونارُ
وحقّكَ لن نعيرَ سيوفَ حقٍّ
وقلْ لي: مَنْ رأى سيفاً يُعارُ؟
لنا وطنٌ.. خرائطه دماءٌ
وحقّ أبيك.. ذا دمُنا القرارُ

❖ ❖ ❖

الوليمـــة

قصة قصيرة

أنور عبد العزيز*

ومنذ البداية كانت هكذا، منذ أن تفتحت عيوننا عليها، رأيناها بيوتاً صغيرة قميئة متلاصقة متحاضنة، احتوتها شبكة من أزقة ضيقة عوجاء متعرجة.. أزقة وبيوتاً لا شمس فيها، كلّ شيء كان فيها رطباً وبارداً، وكانت لصغرها وضيقها تكشف للمارين والعابرين دواخلها وحتى موجودات حجراتها، تكشف للناظرين تكوينها الداخلي وما فيه من ضرورات حاجات البيوت البسيطة، فلم يكن يفصل ما فيها عن أرصفة الطريق غير أمتار محدودة.. الأزقة الملتوية الشاحبة بظلّ العتمة والرطوبة ما كانت تتحمل غير أرجل السائرين، فإن اندفع وتدافع فيها اثنان وثلاثة وأربعة ومعهم بغل أو حمار أو عربة حمل خشبيّة صغيرة

---

* أديب وقاص من العراق الشقيق.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.



ضاق المشي واضطربت الأرجل.. لاتعرف من أسسها أو أوجدها بهذه الهيئة، كانت تشكل بالتوائاتها وتعرّجاتها واستداراتها حلزونات غير منتظمة الخلقة، تشم من جدران بيوتها رائحة العفن وقد تآكل فيها الجص وتناثر، وتهرّت في جوانبها وشقوقها وأخاديدها مواد بنائها التي أحالها الحر والبرد والمطر والغبار وجريان المزاريب العتيقة الصدئة المتشققة وعصف الريح عندما يخترقها فتستحيل شبه أنابيب رفيعة تدفع الهواء بقوّة ظاهرة، وكان ما يوحش النفس ويقرفها تلك المراحيض المبنية في سطوحها الصغيرة والتي ينحدر سيلٌ من غطائها النديّ ليمتزج مع رطوبة جدرانها المحفورة المتشققة وتختلط بملوثات سواقي طرقاتها ودروبها الوسخة السوداء، عدا تلك البيوت التي تقع على الطريق العام لا يحجبها عن الشمس ساتر أو جدار، فهي محظوظة إذ تواجه الشمس وأهلها سعداء إذ يتمتعون بهذه الميزة، رغم أنهم يصبحون ويمسون ويبيتون مع المقبرة العتيقة، ورغم أن روائح هذه المقبرة تصلهم مع كل ريح قويّة هابّة، ورغم أن هذه المقبرة تجمّعت من قبور منثورة متفرقة في أرض غير مستوية تلالاً صغيرة موزعة بين مرتفعات ومنخفضات مزروعة بالحجارة ويغطيها الشوك، يسمونها: (الصحراء) ولا تعرف من أين وكيف نبع هذا الاسم.. إلى جانب الحجر والحصى كنت ترى شاهدات القبور –القديمة منها– وقد تآكلت وترنحت ومالت وجهتها، أو زحفت من مكانها لتنبطح قريباً من القبر أو بعيداً عنه وقد زال ومسح منها أي أثر لاسم أو كتابة، تتأمل هذه الشواهد فتراها منقلبة متعاكسة ممدودة منطرحة وقد غطت بعضها الأشواك وزاحمتها أكوام الحجارة التي تتناثر بين القبور...

كان بيتنا صغيراً –كبقية البيوت– تصعد إليه بدرجتين عاليتين زلقتين على الدوام، يواجه الشمس والمقبرة ومركز الشرطة، حتى رقعة المركز السوداء كان مكتوباً عليها: (مركز شرطة الصحراء).. المركز بناية معزولة عن

البيوت في بقعة على حافة المقبرة من جهتها الخلفية. لم يكن يميز هذا المركز غير العلم العتيق المرفوف، وتلك اللوحة السوداء المعلنة وقد شحبت وبهتت كتابتها وحروفها، وغير عدد قليل من الشرطة يتناوبون الحراسة على بابه، عندما أحاول أن أستعيد صورة وملامح وهيئة ذلك الشرطي، لا أذكر غير بنطلونه الذي تقبع نهايته وحافته أسفل الركبة بقليل صيفاً وشتاءً، وعلامة الشرطة في مقدمة سدارته، والبندقية الطويلة يتمشى بها متحركاً بخطوات قصيرة أمام باب المركز وهو ينفخ في يديه ويحرّك رجليه ليطرد البرد، ويزفر بين آونة وأخرى بخاراً حاراً أو يدخن سيجارة في غياب مأمور المركز، ويمدّ بصره فلا يلتقي إلاّ بشواهد القبور والحجارة والأشواك.. لم نر إلاّ أفراداً قلائل يراجعون هذا المركز، يقفون ببابه، يتحدثون مع الشرطي، يدخلون أو يخرجون.. مرةً واحدة أو اثنتين رأينا رجالاً قلائل موقوفين في حبس المركز تلك الغرفة المستطيلة الطويلة المظلمة في نهاية المبنى قرب إسطبل الخيل، كان باب الغرفة حديدياً أسود بقضبان، وكنا نرى رؤوس بعضهم ملتصقة بها تحاور شرطياً أو تطلب حاجة ملحة، أو تتبادل السمر مع الشرطي الخافر بكلمات مبتورة متقطعة يضبّبها دخان السجاير بتكوينات واستدارات تائهة تخرج وتتحررُ عبر القضبان...

كنا نقول عندما يسألوننا عن أسم محلتنا أنها (الكوّازين) وأحياناً (الشهوان)، أو أننا من محلة (الميدان) وحتى (القليعات)..

كلّ هذه المسميات لم تكن إلاّ مرتفعاً يبدأ من الجسر الحديدي العتيق باتجاه الغرب، فإذا أنت بمواجهة بداية لارتفاع في الأرض، وجدران عالية تتكيء عليها أخشابٌ كثيرةٌ طويلة وقصيرة، أعمدةٌ غليظة، سيقان شامخة مرتفعة جافة لأشجار جبلية، ومئات من الأعمدة الخشبية الممدّدة المشدودة بحبال، أو المرصوفة بشكل هندسي جميل، أو المتناثرة في الطريق، أو المتكئة على الجدران الأبعد المحاذية للشط، مقابلاً لها ترى دكاكين نجّارين يبيعون كلّ حاجة خشبية، وكان أبرز هذه الحاجات تلك التوابيت المنتظرة، من كل لون وحجم وطول.. يرهبك منظر تلك التوابيت وجلوس النجارين على صفائح التنك بانتظار الرزق، وكنت ترى قوارب في طريقك، قوارب عتيقة منقلبة مكسرّة الألواح لم يبق منها إلاّ أجزاء مفككة في أسفلها أو جوانبها، ترى مثل هذه القوارب مهجورة على الأرصفة، أو متّكئة على جدران الدكاكين، وقوارب تنهض من جديد وقد انهمك عدد من النجارين في صنعها بهمّة وسرعة ومهارة، ورأيت منها ما كان مسحوباً تجاه الشط ليمارس عمله، وليختبر الصيادون متانته ودقّة صنعه، وليطمئنوا لعدم تسرب الماء إليه، وكنت ترى بعض هؤلاء الصيادين وقد نشروا شباكهم في الأرض العراء وفي الأيام المشمسة يصلحونها ويستبدلون الخيوط التالفة منها ويعالجونها بالربط والشدّ لئلا تفلت منها سمكة.. فجأة يصعد الطريق بدرجات عريضة عالية إلى تلة مرتفعة وتتداخل وتتشابك فيها الأزقة والسواقي النتنة والبيوت التي تبدو كأقزام وسط هذه المتاهة من الدروب الضائعة

والمضيّعة، هذه هي (القليعات) ثم تنحرف يساراً —ومازلت تصعد— لتصل (الشهوان) و (الكوّازين) والمقبرة.. ذلك العالم الكبير الفسيح المدهش، عندما تتأمله وتتملاه الآن، تراه ليس أكثر من بقعة صغيرة محدودة ضيّقة لم تكن تستحق دهشة الصبا وتعدّد المسمّيات.. في محلتنا كانوا قد خصّصوا جنباً من المقبرة —بمواجهة بيتنا— يحفرون فيها حفراً عميقة (كورات) وكان بعض هذه الكورات يلتقي بحفرة قبر مضى عليه زمن طويل، كان بعضها يلتقي بعمق حفائر المقبرة، كنت ترى هذه الكورات حارة ملتهبة مشتعلة متلألئة مشعّة مضيئة — خاصة في الليل— يفخرون فيها ويشوون

(التنانير) و (الحباب)، تأنس بهذه الأضواء المتراقصة وتفرح بها وتبتهج وأنت تراقب من شباك الحجرة العلوية، كانت تجلب لروحك الأنس والدفء في ليالي الشتاء الباردة المتجلدة، وفي أيام المطر الزاخ بقوة واندفاع من خلال ضوء تلك النيران المتوهجة الحمراء، ترى رجال (كورات النار) الناحلين المصوصين وقد تسربلوا بالسخام، وغطى الدخان وجوههم وشعورهم ودشاديشهم وأقدامهم الحافية سعداء دائبين بعملهم في الشتاء، وفي الصيف تراهم خرقاً منقوعة بالعرق الساخن الممتزج بالهباء.. أكثر من كان يأتي لمحلتنا لشراء هذه (التنانير) النساء، وكنّا نسمع أنّ الخبازة أو ربة البيت ما كانت تكتفي بعملية الكيّ والشواء التي يمارسها (الكوّازون) فيلجأن إلى جمع عظام كبيرة ضخمة للبقر أو الخيل أو البغال أو الحمير وبشرط أن تكون عظاماً بيضاء

ليحْرقْن ويسجرن بها هذه (التنانير) لتبدو من —داخلها— بيضاء ناصعة قبل أن يستعملنها، وكنَّ يعتبرن من لا تعرف أو تقوم بهذه العملية امرأة بلهاء خرقاء حمقاء سيئة الحظ —إن هي اكتفت بسجر التنور بالحطب أو فضلات الحيوانات الجافّة— وأنها لا تستحق أن تكون امرأة خبّازة أو أن يليق بها أن تقف على تنّور.. ولم يكن منظر تلك (الكوُر) مسلّياً في النهار، أو في أيام الصيف الخانقة الكاوية الملتهبة، وفي زمهرير ليالي الشتاء المتجّمدة فقط بل كان لوحة راسخة ثابتة مقيمة في شبّاكنا وأعيننا وأرواحنا لأشباح من البشر ونيران متوهّجة..

ما يقرفني ويهيج في معدتي وروحي القيء، عدد من البيوت الملاصقة لدارنا، والتي امتهنت التعامل مع (المصارين)، وكانت بيوتهم وهي من غرفة أو غرفتين مليئة —في أغلب الأوقات— بأوان وسطول عتيقة لزجة وقد تكومت فيها المصارين ومحتوياتها سائلاً كريهاً قبيحاً برائحة حادة مثيرة، ينزلق من هذه الأواني الكبيرة والسطول ليسيح في فناء الدار، ثم يعوم بثقل أوساخه وأجزاء من المصارين المزفة الممزوجة بالخراء، نازحاً —متجمّعاً مع غائط وبول أولادهم وحتى بناتهم الصغيرات— نحو الرصيف الذي كثيراً ما انزلقت أرجل العابرين فيه.. كانت هذه المهنة أبشع وأقذر ما تكون في فصل الشتاء، كل أفراد هذه البيوت يعملون معاً، الرجال والنساء، وحتى الصغار تشمُّ في ملابسهم الملوثة المتسخة دوماً رائحة المصارين، ومعها رائحة الغنم والبقر والماعز والجمال، كانت رائحة ثقيلة مركزة

تكفي لخنق حصان أو فيل أو كركدن، بيوتهم مستوطنات لذيذة بهيجة ومريحة للذباب ترى أكواماً من قطعان الذباب الكبيرة الزرقاء والسوداء والصفراء ومن كل لون تغطي الحبال المعلقة، لم تكن ترى حبالاً ممدودة بل امتداداً ونسيجاً من عناقيد الذباب كل الحبال الممدودة تبدو –من قريب وبعيد– منسوجة من ذباب كان الذباب يتخلل أسطح الأواني وفناءات الدور وغرفها وحتى أسطح البيوت والرصيف يغور في كل جزيئات الحيطان المحفورة النخرة الدبقة ممتزجاً بسيلان الفضلات وبقع متهرئة السيل مع المياه الملوثة لتصبّ في ساقية الدرب منحدرة نحو طرف المقبرة لتغذّي القصب المتطاول والنبت الشيطاني، وكان أكثر ما يفزعني تلك الذبابات الزرقاء اللزجة، وهي تسيح وتطوف وتمسح أعين الصغار ووجوههم ورقابهم وأيديهم المتّسخة وأرجلهم الحافية...

لم نكن نعرف شيئاً عن أسرار مهنتهم وماذا يفعلون بهذه المصارين بعد غسلها وتنظيفها وتجفيفها.. لم تكن تفارقهم، وقد عاونتهم رغم تحذيرات أمك واستهجانها لمصاحبتهم، أولادهم أصدقاء لي، كانوا ينتظرون إشراقة الشمس ويكرهون الغيوم ترى الضجر وملل الانتظار في عيونهم وأيديهم الملوثة لتعليق هذه المصارين على حبال ممدودة عبر الرصيف لتيبس وتجفّ بعد غسلها وإفراغها، لم تكن تعرف لم يصنعون ذلك؟ لكنك كنت ترى بعض المغنين من ضاربي وعازفي (العود) يترددون على محلتنا، يساومون أفراد هذه الأسر القليلة على شراء (أوتار) لأعوادهم، حتى أنهم كانوا يساومون النساء –في غيبة الرجال– وكانوا يقولون أن الأوتار التي تصنع في محلتنا تبعث أحلى النغمات إن توفرت لها الأصابع الحاذقة المحترفة المجرّبة، وكنّا نسمع أيضاً أنهم يبيعون منها الأوتار الدقيقة الرفيعة كخيوط لعمليات مستشفى المدينة ومستشفيات العاصمة، وقيل أيضاً أنها كانت تجارة رابحة، فبيوت هذه الأسر ورجالها –بأسمالهم وقذاراتهم– كانت هدفاً ومقصداً لكبار التجّار، بالإضافة إلى صناعتهم (الغرابيل)، وإنهم وإن بدوا في حالتهم الرثّة تلك ورغم مظاهر البؤس والحفاء، فهم يمتلكون نقوداً ودنانير، وذهباً كثيراً يخفونه في صناديق معدنية زرقاء كبيرة مخبوءة قلّما يفتحونها، هكذا كانوا يحكون عنهم ويذكرون أن دنانيرهم كثيرة وذهبهم كثير مخبوء في أعماق تلك الدواليب العتيقة المنقوشة المحفورة بزخارف الأزهار والطيور، وكانوا يذكرون عنهم ويقولون أنهم بخلاء حاذقون ماهرون في إخفاء النقود وعدم العبث بها أو الصرف منها، تكفيهم فقط جيوبهم الطويلة المملوءة بها وتكفيهم صررهم وصرر زوجاتهم المنتفخة، ومنهم من بالغ أن هؤلاء (الوتّارين) يصدّرون مصارينهم وأوتارهم وخيوطهم لخارج البلاد..

المقبرة في الأيام العادية كئيبة موحشة صمّاء، وفي أيام الاثنين والخميس وصباحات الأعياد تستحيل خيمة واسعة سوداء مفروشة ومبقعة بعباءات النساء والبكاء الساكن أو المفضوح، وبالشموع الغليظة والرفيعة المنصوبة فوق الشواهد والصخور، وعشرات من الصبية

المتسوّلين والصبيّات المتسوّلات، الحافين والحافيات تتسابق أرجلهم وتتدافع وتتزاحم، وتتهافت أيديهم وتمتد وتتطاول لالتقاط أرغفة الخبز والتمر، أو الحلاوة والنقود والكليجة والشربت والكعك، ومن أيدي زائري قبور تبدو جديدة حديثة الولادة لم يتوقف عنها الدمع وعمق الحزن في العيون والقلوب...

بيتنا بحجرة واحدة وحجرة علوية وسرداب.... كان سرداباً معتماً عميقاً مبللاً برطوبة ندية كل جدرانه من المرمر البارد الذي بهت لونه وضاع، وأرضه من قطع حجرية كبيرة، منغلقاً لا تربطه بالخارج إلا طاقية صغيرة مدورة لا تستقبل من ضوء الخارج إلا شعاعاً باهتاً لا يستطيع أن يخفّف شيئاً من ظلمته كنا خمسة، أبي وأمي وأخي الذي يكبرني بأعوام قليلة.. ومعنا (نانه)، هكذا كنا نسميها.. كانت جدتي بيضاء مشرقة بعيون حلوة، حنونة طيبة عذبة كالملائكة امرأة بهية في روحها وحنانها، كنت أكسب الدنيا عندما أراها تحتضنني وتقبلني وترعاني، كانت تحميني من غضب أمي العاتية القاسية. تحجب وتستر وتدفع عني لسعات عصا الرمّان وقد اكتشفت أكذوبتي بأنني لم أسبح في الشط المحاذي للقليعات. وقد أعلمتها أظافرها المخلبية الناتئة في ظاهر يدي ورجلي وساقي وظهري –وحتى بطني– بآثار من خرج لتوّه من الماء الشط، وكانت تحذرني وتهدّدني بعصيّ أخرى إن كرّرت فعلتي، لكن صداقة أقراني وإغراء الماء المنعش في لهب الصيف، وأنابيب المطاط المنفوخة ودومات الماء في (قره سراي) و (باشطابيا) كانت هي الأحلى والأعذب، وما نفعت كل عصيّها في أن يتوقف كذبي ما دام لهب الشمس كان كاوياً للأجساد بوهجه وغليانه.. وظلّت (نانه) تتلقى جزءاً من تلك الضربات.. إيه (نانه) يا حلوة الروح، أتذكرك وأنت تخدمين أولئك الساكنين.. كانت (نانه) بهاءً ونجمة في ظلمة ذلك البيت، ودرعاً من صبر يقينا هيجان أمّي الغاضبة في كل الفصول والأيام والساعات... ورعة تقيّة متصوفة، عالمها السرداب وساكنوه منْ هؤلاء الساكنين؟! لم نكن نعرف كانت حريصة –حدّ الرعب– على نظافته وأن يظلّ مضيئاً في ليالي الجمع –وفي مناسبات كثيرة– بتلك الصينية المحتشدة بالشموع وبأوراق الآس وقد خصصت إبريقاً أبيض لامعاً طافحاً أبداً بالماء لساكني السرادب، كلنا عندما نستفهم منها عنهم تسكتنا أولاً– بمحبّة وبإشارات من إصبعها نحو فمها لنصمت ونميت ونقطع مثل هذه الأسئلة، كنّا نقول لها ونسألها عن أشكالهم وأخبارهم وزياراتهم، وعندما كنّا نلح على ذلك وبنزق يبدو عليها الضجر والامتعاض، لم تزعل منّا، وكانت تكره أن تخوض في ذكرهم وتكرّر: الجموا ألسنتكم وأخرسوها، قلّلوا من هذا الكلام وامسحوه من أدمغتكم وأفواهكم. كفّوا عن هذا الهذر لئلاّ يصيبكم بسوء، أنتم عنهم غافلون نائمون يخفيكم برد الليل ورجفة الصباحات، لو تسمعون هسيسهم، هم فرحي ودنيايّ وآخرتي، أسهر الليل، تلتقط روحي أصواتهم، ومع الفجر يعلو ذلك الهسيس العذب المنغّم ممتزجاً بصوت المؤذن الضرير وطيور الفجر.. كل أيامها ولياليها صلاة، وكان

للسرداب نصيب كبير من هذه الصلوات، كانت تخصُّني بمحبّتها وتهمس في أذني: سلني عن كل شيء أجبْك ولا تقرب من ذكر الأحباب... هؤلاء الأحباب كانوا لها شغلاً وهماً وتسلية ومسرة، ما كانت تغفل عن نظافة السراب وشموعه، وإبريق الماء ولفرط نظافتها -ولو تستطيع- لغسلت حتى الماء بماء أنقى وأطهر، تغسل الإبريق بعناية، تطفحه بالماء المبارك وهي تسفح على هذا الماء تمتمات من آيات مباركة، وكانت تمنعنا -بأدب ومودة- أن نطأ بأرجلنا أرض السرداب.. مرّةً غافلها أخي، نزل إلى السرداب بصمت وبمهارة وشيطنة قط، وعندما أراد الخروج كان منظره مضحكاً كان معوج الرقبة، ما إن رأته (نانه) حتى ثارت وغضبت وناحت -ولم نرها قبل هكذا غاضبة- لطمت على رأسها وصدرها وبكت بعيون محرقة.. ألم أقل لكم؟! لقد فعلها، أعرف ما الذي حدث، لقد بال داخل السرداب.. أخذت أمي تولول كان أخي يداري رعبه وعاره، هدأت (نانه) وأشفقت على الصبي، كان غاصّاً بالبكاء والخوف لما حلّ به مطمئنا من (نانه) وكان خوفه -وهو بهذا الحال- أن تخرج العصيّ وتشوي جلده لكن (نانه) وقد سكن غضبها وزعلها، غسلت وجهه، احتضنته، قبلت عيونه وشعره ورقبته، وما مرت دقائق حتى عاد السرداب نظيفاً طاهراً نقياً كثوبها الأبيض، وما مرّت دقائق، إلا وكانت تمسد الرقبة المتشنجة العوجاء القبيحة، هامسة ومتمتعة بآيات وتعاويذ وكررّت ذلك بترنمية حلوة النغمات، ثم نفخت على رقبته ثلاث مرات.. صدقوني، مامرت دقائق -وأنا أتذكر ذلك وأتخيله بكل وضوح- إلا كانت رقبة أخي قد استقامت واستعادت شكلها وهيأتها.. فرحت أمّي، كان أخي يحتضن بفمه ودموعه يد (نانه) بقبلات لا تنتهي.. كانا يضحكان ويبكيان معاً، حتى أمي بكيت لمنظرهما، لم يسمع أبي بالحادثة إلا بعد يومين، فقد كان مشغولاً ومنهمكاً بالتحقيق مع لصّين بائسين أزعجا سلام البيوت وطمأنينتها بسرقات صغيرة تافهة. لكنها تكررّت أكثر من مرّة.. لم أر أبي باشاً ضاحكاً كما رأيته وهو يستمع لحديث (نانه)، وكان يلتمس رقبة أخي بأصابع وعينين حانيتين كانت ليلة حلوة، وكانت أمي هادئة ساكنة تلك الليلة، مبتسمة وقد نزعت تكشيرة وجهها المتهيئة دوماً للخلاف والقتال واختلاق المعارك، وطاب لأبي الحكي، حكى لنا عن اللصين الأبلهين وسرقاتهما وعقوبتهما وخيبتهما وحزنهما وخجلهما من أبناء المحلة ذليلين قابعين في ظلمة غرفة الحبس الباردة الرطبة..

بقدر ما كانت أمي متكبرة متغطرسة مغرورة، عدوانية وشرسة، كان أبي أنيساً هادئاً أليفاً ودوداً حنوناً، وكم عانى -بصبر وصمت- من صخبها وأذاها مع ذلك فقد كانت تفاخر وتباهي به نساء المحلة، فقد كان حلواً أشقر بشاربين أشهبين وعينين بلون السماء وقامة ممشوقة، والأهم والأكثر مدعاة لفخرها أنه كان يحمل ثلاث نجمات بيضاء لا معه تحليّ رقبته ويكفي أنه كان مأموراً لمركز الشرطة.. كانت تكثر -في كل تجمعات النساء- من وصف فضائله وتنسى شرورها معه، أليست هي

زوجة الرجل الجميل، ومع ذلك كانت تذيقه من الحزن والأذى والمنغصات ما يفوق تحمل أقوى الرجال وما يتجاوز صبر جمل.. كانت النساء يسمينه (الحسين) وينطلقنها بحاء مفتوحة حتى جاء ذلك اليوم.. كان يوماً مؤلماً لا تنساه المحلة، وكانت فضيحة وفرصة لأحاديث وتقوّلات استمرت أياماً كان المفوّض عائداً لداره، وكانت أحلى صبيّات المحلة ترصده وتراقبه وتنتظره مطلّه ببصرها إلى الدروب من نافذة حجرتها العلوية، فرحة برؤيته ومضطربة مرتبكة، كان يوماً ربيعياً مزهراً، ما إن مرّ المفوض من تحت نافذتها المنخفضة، حتى فوجئ بوردة جنبد تسقط على كتفه، رفع بصره، نظر في عينيها وابتسم، تلون خدّاها بحمرة الورد، لم يستغرق ذلك لحظات، ومرقت طفلة متّسخة الثوب والوجه والعينين، أرنبية الشفة، مهرولة لتضع وبسرعة طائرة خبر الوردة وحكاية الصبيّة في أذنيها.. هاجت أمي صخبت، لعنت وبشتائم وسخة -أجداد زوجها وسوء تربية وخلق الصبيّة، لم تكف بذلك، خرجت وبدون عباءة لتلعن أم الصبية، وكانت قد اقتحمت دارهم باحثة عن الصبية التي اختبأت عابرة من السطح في بيت الجيران.. لم تظفر بها، بصقت عليهم، كانت تشتم وتهتز من الغضب كبندول متراقص اضطربت حركته وتسارعت، لاعنة زوجها والصبية الحسناء ذات العينين الساحرتين والوجه الوضئ، ولا عنة أمها وأباها وكل الدنيا مسخت وشوّهت العينين الساحرتين والوجه الوضيء، ولا عنة أمها وأباها وكل الدنيا، مسخت وشوهت وأطلقت برذاذ فمها المتدفق المتطاير، وتكرار بصاقها وهج وعبق ذلك اليوم الربيعي الجميل.. وكانت فرصة -خاصة للصغار- للاستمتاع بما حدث، ترك الرجال الناحلون المصوصون كور النار مسرعين للتفرج على الزوجة الهائجة المتوثبة المتحفزة المتهيئة لجولات قتالية جديدة كذئبة جائعة مسعورة.. هجر الوتّارون وزوجاتهم وأولادهم وبناتهم المصارين، توقف المارّون لرؤية هذه اللعنة وهي تبصق سبابها الملحّن، حتى مركز الشرطة خلا من شرطته إلا حارس الباب، قبع المفوض في بيته -ولم يخرج- جامداً هامداً مخذولا وكأنه جثة، لم يجرأ على الخروج إلى الدرب ونهرْ زوجته وإيقاف تلك الفاجعة. فقد كان يعرف أن الدرب مزروع بكل العيون الراصدة لما سيقوله أو يفعله، وربما أهاج خروجه المرأة التي لم تعد تعي بما تفعله، ويعرف أن من شهود هذه الحفلة أفراد شرطته، فلم يتجرأ على التصّرف بأية حركة وظل مركونا متجمداً في غرفة بيته تلتقط أذناه ضجيج الدرب وزعيق زوجته.. ولولت أم الصبية ونحبت، أيتها الماكرة اللعينة، أمع المفوض زوج هذه الجيفة؟! لينفعْك (الحسين) أيتها الحمقاء الرعناء، ووردة جمبد حمراء وفي النهار وبين العيون المفتوحة؟! ضربت ابنتها، لطمت أم الصبية خدّيها وجرحتهما، لطمت صدرها بقوة وبلا وعي، نكثت شعرها، وناحت كما لم تنح أية امرأة.. كانت تردّد: لقد فعلتها سأمنعها من الصعود إلى هذه الحجرة وسأعمي شباكها بالطين، لن أكون أماً إذا لم أحبسها طيلة العمر..

وكما تمحي وتندثر وتضيع وتتيه كل حكايات محلتنا، فقد جرف النسيان ومرور الأيام تلك الفضيحة، وذابت حكاية الوردة، ولم يبق منها في الذاكرة المهجورة –مثل مئات الحكايا– غير طيف وكحلم بعيد... وكانت حكايات أبي وقصصه وتذكاراته كفيلة بمحو كل أثر لما حدث..

كان أبي يحبني، وكنت مزهواً بحبه ومركزه وشرطته ونجماته –مثل أمي– كان يعيد كل مرّة ومن جديد حكايتي مع (الحاكي) وأنا ابن أربع سنوات كان أبي يكرّر هذه الحكاية، حتى صرنا نعرف أنه سيرويها قبل أن ينطق بشيئ (الحاكي) الذي اشتراه ببوقه، وبعلامة (الكلب) الأبيض المرسومة على جانبه وبأسطواناته وابرته المدببة التي يحملها قرص جميل، كان شيئاً مفاجئاً ومثيراً في محلتنا، ولكن أبي أستطاع أن يجلب هذا الشيء ويسحر المحلة بهذا العجب.. قال والدي –وكما ذكرت– فالحكاية غير جديدة، وقد رواها عشرات المرّات أنه في يوم تأخر في العودة إلى البيت، وكانت أمي في زيارة لخالتي و (نانه) نائمة في السرداب، فرأى الصغير أن المغنّي الذي أحبوه وسمعوا أغنيته وحزنه وأنينه وحنينه، ربما كان جائعاً، قام الصغير إلى سلّة الخبز، جلب رغيفاً كبيراً محمّصاً مزداناً ومزخرفاً بالسمسم، قطعه فتاتاً دحسها في البوق أغدق فوقها أبريقاً كاملاً من الماء ملأ الصندوق الخشبي والبوق وطفح سائلاً من الجوانب مبللاً حتى السجّادة وعندما اطمأن أنه قد أسكت جوع المغنّي وضع أسطوانة، وركز رأس الإبرة على حافة الأسطوانة، وقف ينظر وينتظر ويتسمّع، فلم يحظ بصوت ولا نأمة أو همسة أو كلمة، صمت المغنّي واختنقت أغنيته .. كان مدهوشاً وحائراً، ولم يكن خائفاً..

يقول أبي: عندما دخلت البيت وفاجأتني تلك الوليمة لم أفه بشيء ولم أفتح فمي بكلمة.. وعندما مررت به لم يتحرك، لم يأبه لوجودي، لم يضطرب.. كان جالساً –وبحزن واضح– قرب الصندوق ينظر إليّ بعينين حائرتين مستفهمتين، وأنا أجتاز مأدبته لأصعد للغرفة العلوية.. كان كل شيء هادئاً ساكناً في البيت، وكان الصمت يلفّنا ويجمعنا ويوحّدنا نحن الثلاثة: أنا وهو والحاكي....

❖ ❖ ❖

آفاق المعـــرفة

١٧٨ في ذاكرة أبي العلاء المعري

د. عبد الكريم الأشتر *

يقولون، الذاكرة نصف العبقرية، لأن العمل الإبداعي يحتاجها. ذكرت هذا الكلام وأنا أعيد قراءة جوانب من «رسالة الغفران»[1] لأبي العلاء المعري (٣٦٣-٤٤٦هـ). والرسالة، كما هو معروف، رسالة حقيقية بعث بها أبو العلاء إلى أديب من أدباء حلب في عصره، يعرف بابن القارح[2]. وكان الشيوخ، في ذلك الزمان، يكتبون مثل هذه الرسائل يجعلونها في مثل حجم الكتاب، يقرؤه طلابهم ويديرون درسهم عليه. ومن يقرأ هذه الرسالة يدرك أن أبا العلاء جعل منها مادة لدرس اللغة والإحاطة بجانب كبير من غريبها. أعني بالغريب، المفردات غير المأنوسة، البعيدة عن ألسنة الناس وأقلامهم. ويبدو أن أبا العلاء قصد أيضا من حشدها في الكتاب، أن يروع ابن القارح المعجب بعلمه، ويرده إلى بعض التواضع.

* اديب واستاذ جامعي (سورية).

- العمل الفني: علي مقوص.

المهم أن الرسالة تضم مادة لغوية وأدبية يذهل لها القارئ. فقد كان أبو العلاء ضريراً كما يعرف الناس. وكان بعض من طلابه وأقربائه يقرؤون عليه الكتب، ويكتبون ما يمليه عليهم. فكيف تيسر لهذا المكفوف أن يجمع هذه المادة اللغوية كلها في يديه، ويجمع شواهدها ونصوصها الأدبية الطويلة، ويصرفها في الرسالة على هذا النحو المبدع؟

التفسير يعود إلى ما بدأت به هذا الحديث: فقد كان يملك من قوة الذاكرة ما نعرف بعض مظاهره في حياة بعض النابغين من المكفوفين، مثل الشاعر بشار ابن برد في القديم، والدكتور طه حسين في الحديث. ففقد البصر يضع صاحبه أمام الحاجة إلى استيعاب ما يسمعه استيعابا يغني عن العودة إليه لتصفحه. فهذا الإحساس يرهف نفسه ويستوفز قواها، وينبهها تنبيهاً حاداً تكون فيه على أقصى درجات التركيز.

فلهذا يجد النابغ المكفوف نفسه إذا أملى كمن يمدّ يده فيغرف من بحر، لا يكاد يعصى عليه شيء يريد أن يستعيده من مادة الكلام في الموضوع المطروح، حتى كأنه، من نفسه، في كتاب مفتوح.

وقد كنت أسمع عن أناس في تاريخنا الأدبي، مثل الأصمعي (ت٢١٦هـ) مثلاً، يحفظون من



كلام العرب الآلاف من القصائد، فأقول في نفسي: ما هذه المبالغات المكشوفة؟ ثم أتيح لي أن أشهد مشهداً يكاد لا يصدقه العقل. فقد حضرت في القاهرة جلسة نوقشت فيها إحدى رسائل الدكتوراه، كان موضوعها في الطلاق، وكانت تتألف من جزءين ضخمين. وكان أحد مناقشيها الشيخ محمد أبو زهرة، وهو علم من أعلام الفكر الديني في أيّامنا.

فقد جلس إلى المنبر، ومد يديه فاستند إليه، فانحسرت عنهما أكمام جبته الزهرية العريضة، وليست أمامه نسخة من نسخ الرسالة، على صورة المألوف في مناقشة الرسائل. وليست أمامه ورقة مكتوبة يعود إليها في مناقشة الطالب.

ثم طلب من الطالب أن يعود إلى ما كتب في أول رسالته، في صفحات يحدد له أرقامها صفحة صفحة، ليناقشه فيها. فإذا انتهى تابع السير في الرسالة على هذا النّسق: يذكر له رقم الصفحة ويلخص رأي الطالب أو يستعيده، ثم يردّ عليه. فلما انتهى الجزء الأول من الرسالة، أمعن في الجزء الثاني، على هذه الصورة العجيبة، حتى استوفاها كلها. فكأنه كان يراها مفتوحة بين يديه، يقلّبها ورقة ورقة. وكان الطالب ربما ضاع عليه في الصفحة تتبع كلامه الذي كتبه هو، فيرفع رأسه إلى الشيخ في حيرة، فيقول له الشيخ في هدوء: «السطر قبل الأخير»!

فلما وصفت لأحد الأصدقاء المصريين ما وقع، ضحك وقال: هذه طريقة الشيخ في مناقشاته كلها . هذا والشيخ أبو زهرة بصير، ومثله في المبصرين، فيما أظن، أقل من مثله في المكفوفين، لما ذكرت من الأسباب.

أعود إلى أبي العلاء فأقول: إنه لا عجب إذن أن تشيع عنه، في قوة الذاكرة، وقائع تقرب من الأساطير، على عادة الناس في مواجهة الخوارق. فهم يقولون: إنه كان يقرأ له الكتاب، فيستعيد القارئ في بعض المواضع. فإذا انتهى منه، فقد صارت من الكتاب نسخة جديدة في صدر أبي العلاء! ويقولون: إنه كان يستمع إلى حديث بالفارسية وهو لا يعرفها أبداً، فيحفظه. فما مرّ بسمعه كلام منها إلا انطبع في ذاكرته!

فحين رجعتُ إلى «رسالة الغفران» وجدت في بعض هذه الخارقة (مهما بلغ فيها حدّ المبالغة) التفسير الوحيد الصحيح لسعة هذه المادة المحفوظة فيها. وهذا الذي سهّل له، في هذا العمل الإبداعي، أن يبتدع المواقف والرؤى، وأغنى خياله في خلق الصور وتركيبها، ومدّه بالمادة اللغوية والأدبية الضخمة التي بنى من حجارتها عمله.

وقد أعدت هذا الحديث في مجلس جرى فيه الكلام على الذاكرة والإبداع، في مجرى الحديث عن أبي العلاء ورسالة الغفران، فسألني أحدهم: وهل تنكر أن يكون أبو العلاء على هذا القدر الخارق الذي يراه الناس، من حدّة الذكاء وقوة الذاكرة؟

فخشية أن يُظَن أني بلغت هذا المبلغ من سوء الفهم أو سوء القصد، أقول: إن بعض الناس في العادة، يذهبون مذاهب غير مألوفة في تفسير ما هو غير مألوف. فمن هنا تكثر فيهم، في مثل هذه الأحوال، الأقوال والخرافات، يقع التحريف والتزيّد.

فكأنهم لا يصدقون أنهم قادرون على أن يقرّبوا من عقولهم غير المألوف من الوقائع والأخبار. على أننا لو رجعنا في درسه إلى العقل، وقسناه بمقاييسه، واجتهدنا في فهمه على الأسس التي تقبلها أحكامه، وتؤيدها التجارب والمشاهدات، استطعنا أن ننفي أو نثبت من أخباره ورواياته، أو نقرّب من النفي والإثبات، ما يقبله العقل أو يأباه.

هل يصدق في العقل، مثلاً، أن يحفظ أبو العلاء - وهو الذي لا يعرف الفارسية - حديثاً بالفارسية يطرق سمعه عفواً، فيؤديه من بعد تأديةً كاملة لا ينقص منه أو يزيد فيه؟ الأقرب إلى العقل أن يكون حفظ بعض الكلمات، أو بعض

الجمل، فأعادها على نحو يستطيع معه من يعرف الفارسية أن يجمع منه جوهر الموضوع.

ولكن بعض الناس يسمع هذا، فيعجب له. ثم يدفعه العجب (وهو حال انفعالية) إلى التزيد فيه، حتى يصبح، مع مرور الزمان، رواية مرويّة ومنسوبة إلى أصحابها، تتناقلها الأجيال على هذه الصورة الخارقة التي تتحدى العقل ويصبح الناس، في نهاية الأمر، أسرى لها يصعب عليهم ردّها ويسهل تصديقها، بعد أن رأوها مكتوبة في الكتب، منسوبة إلى أناس لهم أسماء وكنى وألقاب.

وهل يصدق في العقل أن يسمع أبو العلاء جاراً له كان سمّاناً، بينه وبين رجل من أهل المعرة حساب، فيعيد من بعد، من حفظه، ما ورد في رقاع المحاسبة التي ضاعت، «رقعة برقعة» كما تقول الرواية، حتى يستوفيها كلها، لا يخرُم منها حرفاً أو رقماً. ثم لما وقع السمّان على الرِّقاع وطابق بينها وبين ما أملاه أبو العلاء، وجده تاماً غير منقوص؟

أليس الأقرب إلى التصديق أن يكون أبو العلاء، المشغول بكتبه وأوراقه وأماليه وهمومه الكبيرة، سمع ما جرى بين الرجلين وما انتهيا إليه، فلصقت بذاكرته أرقام من الحساب، فأعادها على السمّان كما سمعها ووعاها. ثم لما طابق السمان بينها وبين الأوراق وجدها صحيحة، فرواها للناس فعجبوا لها، فتزيّدوا فيها حتى أصبحت المطابقة «رقعة برقعة»؟.

وهل يصدق في العقل أن يجتاز أبو العلاء الضرير، وهو في طريقه إلى بغداد، راكباً على جمل، موضعاً فيه شجرة طأطأ لها رأسه. ثم لما عاد من بغداد، بعد سنتين تقريباً، (وكانت الشجرة قطعت) ومرّ بالموضوع نفسه، طأطأ لها رأسه كأنه يراها في موضعها القديم، لا يتقدم عليها ولا يتأخر عنها خطوة واحدة؟ أليس الأقرب إلى العقل أن يكون سأل عن الشجرة، في عودته من بغداد، واقترابه من موضعها، فأثار سؤاله عجبهم (ولعل أبا العلاء تقصّد السؤال) فتمموه على النحو الذي فاضت به الروايات؟

لقد فطن بعض المؤرخين القدامى، مثل ابن العديم[٣] مؤرخ حلب، إلى ما دخل ظروف بعض هذه الروايات من تحريف لا يؤيده التاريخ، فردّوه. فما يمنع أن يكون التحريف أو التزيد صاحب الروايات نفسها؟ قالوا، مثلاً: إن أسامة ابن منقذ[٤] «(٤٨٨-٥٨٤هـ) فارس قلعة شيزر في حروب الإفرنج، لقي أبا العلاء في أنطاكية، فامتحن مقدرته على الحفظ! وكانت أنطاكية، في التاريخ الذي ذكروه، في أيدي الروم! ثم إن أبا العلاء مات قبل أن يولد أسامة بتسع وثلاثين سنة!

ليس معنى ما أقوله أني أنكر على أبي العلاء ما يرويه الرواة عنه من قوة الذاكرة. فليس من شك، كما قلت من قبل، في أنه بلغ منها ما يتعدى كثيراً حدّ المألوف عند أصحاب الذاكرة القوية، فضلاً على غيرهم. ولكني أريد أن أقول: إن في ما يرويه الرواة عنه، في كثير من الأحيان، تزيداً واضحاً لا يستريح إليه العقل. وأرى أن نعود، في تصديقه، إلى ما يقبله العقل من غرائب التكوين أحياناً، وألا نتعداه.

ثم لماذا نحاول أن نلجأ، في تصوير مدى

ما بلغ الرجل من قوة الذاكرة، إلى مثل هذه الروايات؟ أليست في أيدينا كتب من كتبه تصور الرجل في حقائق حفظه التي لا يعتورها التزيّد ولا يصيبها التحريف؟ رجل ضرير وعى اللغة واستوفى غريبها، واستدعى في كتبه بعض نصوصها الطويلة من مواضعها المتباعدة، وركّب منها صوره المبتدعة. واستوفى تراث العربية الأدبي إلى أيامه، وأودعه صدره، واستدعاه إليه حين أراده، واطّلع على ثقافات العصر وأفاد منها في تكوين فكره الحرّ المتقد. وبلغ من هذا كله مبلغاً نكاد لا نجد له شبيهاً في مجموع التراث، أليس يُغنينا هذا كله عن التعلق بروايات هذا شأنها.

الهوامش

(١) بتحقيق بنت الشاطئ (الدكتورة عائشة عبد الرحمن) دار المعارف بمصر. (الطبعة الأولى دون تاريخ).

(٢) (٣٥١-٤٢١هـ) أديب وشاعر، عاصر أبا العلاء. اسمه أبو الحسن علي بن منصور الحلبي، ويلقب بدوخلة. أخذ عن أبي علي الفارسي. ورسالته إلى أبي العلاء، التي كانت رسالة الغفران رداً عليها، تملأ في أصلها المخطوط ست عشرة ورقة ونجدها مطبوعة في (رسائل البلغاء) التي جمعها محمد كرد علي- لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٦.

(٣) كمال الدين عمر بن أحمد (٦٦٠هـ) واسم تاريخه (بغية الطلب في تاريخ حلب) في مجلدات كثيرة.

(٤) صاحب «كتاب الاعتبار» ويضم مذكراته في حروب الإفرنج «الحروب الصليبية» التي عاصرها، حتى تحرير بيت المقدس (٥٨٣هـ)

❖ ❖ ❖

١٨٣

الفضائيات والإبداع

د. خالد محي الدين البرادعي*

أكثر من مفرح أن ينزلق العربي شرنقة الحصار التي وجد نفسه فيها غب انعتاقه من ظلمات الاستعمار المتعدد الجنسيات. وينظر إلى ما حوله نظرة المستطلع الظامئ إلى الري من ينابيع الوجود. ويخطو نحو الزمن المقبل خطوة الطامح إلى المساهمة في صنع الحضارة الإنسانية. كما فعل أجداده في العصور الغابرة.

---

* أديب وباحث سوري.

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

وكانت مساهمات العربي في الإفادة من تقانة العصر في الأعم الغالب وفي الإسهام بصنع هذه التقانة في القليل من الحالات تحولاً في مسيرته باتجاه الصعود. وتجيء الإفادة من تقنيات الفضاء والمعلوماتية التي اكتسحت مساحة الكوكب تبشر بالخير وتوحي بقدرة العربي على مواجهة حركات العصر.

وحالة التواصل التي وفرتها ثورة الاتصال تجيء لتحول العالم إلى أصغر من حجمه وأقصر من قامته. فإذا بأجهزة الاستقبال التي رافقت تقانة العصر والتي دخلت إلى تسعة وتسعين في المئة من البيوت تقدم للمشاهد كل ما يدور ويحدث على سطح الكوكب بلحظات حدوثه. وإذا جاز لنا أن تعد شاشة التلفاز جزءاً من وجودنا الحضاري. يجوز لنا أن نتفحص بضاعتها التي تتدفق على عيوننا وآذاننا على امتداد الساعات الأربع والعشرين بلا توقف. والتي حاصرتنا بما يتدفق منها حتى نسي شبابنا الكتاب والصحيفة والقلم ووظائفه.

أكثر من مئتي نافذة بث فضائية تنطق باللغة العربية ولهجاتها. منها ما هو ضمن الوطن العربي ومنها ما يتأتى عبر البحار من شرق وغرب وشمال وجنوب. هل نتوقف وقفات تدقيق عجلى أمام هذه القنوات؟ لنرى إن كان ما تمليه علينا بالصوت والصورة يثري حياتنا بكامل جوانبها أم إنه إبداع تقني ذو اتجاه واحد. وهو يحقق نظرية هربرت ماركوز التي طرحها منذ قرابة نصف قرن في كتابه المهيب: الإنسان ذو البعد الواحد. والذي نبه فيه من خطر التقانة المعاصرة- قبل أن تصل إلى مستوياتها الحديثة- التي ترافقنا في كل حركة من حركاتنا وسكنة من سكناتنا حتى لتفسد علينا الأحلام. ورأى الآلة التي تصنع الآلة قد تحول الإنسان إلى ما يشبهها فلا يسير إلاّ باتجاه واحد متخلياً عن أبعاده الروحية والنفسية.

ولتوصيف المشهد لا بد للمتابع من تصنيف هذه المحطات الفضائية إلى فئات ربما صمم أصحابها والقائمون عليها ترسيخ نوعياتها عبر ما تقدمه إلى المشاهد والسامع. فقليل من هذه المحطات مخصص للقرآن الكريم ترتيله وتجويده وتفسيره. متبوعاً بالأحاديث النبوية الشريفة. التي تعد على أصابع اليد الواحدة تلك الفضائيات لكنها خدمت كتاب الله وقدمت خدمات لانتشار الإسلام يعادل ما قدمه الدعاة على امتداد قرون. من حيث وصول التنزيل الحكيم إلى أماكن وبلدان لم يكن الدعاة المسلمون قادرين على الوصول إليها. ولاستمرار القراءات القرآنية من المقرئين والمجودين. ومعظم هذه القنوات منطلق من الجزيرة العربية. وليس لنا إلا الانحناء احتراماً أما بعض الفضائيات المخصصة للتعليم ومعظمها ينطلق من مصر. حيث يقدم أبحاثاً ودروساً في اللغات والعلوم الحديثة وكأنها جامعات وثانويات تدخل البيوت فتتسلل إلى حجرات الشباب والفتيات بدلاً من أن يذهبوا إليها. وهذا إنجاز



جدير بالتقدم واستغلال إنساني جميل لوجه من وجوه الثقافة.

وطائفة من هذه القنوات مسكونة بالهاجس السياسي واللهاث وراء أخبار الدول والأحزاب ورصد أخبار الحروب وقد وضعتنا هذه الفضائيات في لجنة الحدث السياسي أياً كان مصدره ومصبه. فكأننا نعيش في بلدان العالم كافة عبر الجهات الأربع. وما يتنفس قائد أو زعيم أو مجرم حرب في أي شعب إلا ونراه وكأننا نسمع دقات قلبه.

ولا تنفجر مظاهرة في الشرق أو الغرب إلا ونشاهد هديرها ونرى هراوات رجال الأمن من حولها بل نشعر أننا نشتم رائحة الغاز المسيل للدموع وهو يتنفس من حولها.

وبضع فضائيات رسخت أقدامها في الملاعب فلا تقدم إلا رياضيات العصر وأخبارها، فأراحت واستراحت من أعباء سياسات العصر ومشكلات الأمم والشعوب، ولها عشاقها ومن جذبتهم إطلالتها وهم كثر من فئات الشباب.

وعدد يحصى بالعشرات من الفضائيات تستطيع تسميتها بالمنوعات حيث تقدم لإنسان العصر كل ما يحتاجه وما لا يحتاجه في مسيرته المعيشة من ترسيخ لطقوس حضارية وتعليم ومطعم وملبس وطبابة وعناية بالطفل وقضاياه. كما تقدم الدراما التلفزيونية التي أصبحت فناً مستقلاً قائماً بذاته يستمد استمراره من كتاب ومخرجين وممثلين أجادوا اللعبة حتى نهايتها لنضيفها إلى السينما والمسرح باستقلالية تامة. ولعل القنوات الرسمية التي تعتمدها

الأنظمة السياسية في الوطن العربي هي المعنية بهذه الموضوعات على كثرتها. إضافة إلى فضائيات قريبة من الأنظمة السياسية بتوجهاتها ونزعاتها التعليمية والإصلاحية.

ولا نستطيع تجاوز الفضائيات الهادئة التي تطلعنا على حياة الشعوب وعادات وتقاليد الأمم. وتعيد على رؤيتنا مشاهد من الزمن الغابر حتى كأننا نراقبه في زمانه البعيد. وهذه الفضائيات ساعدت على إثراء معارفنا ومضاعفة المعلومات المخزونة في ذاكرة الأمة.

❖ ❖ ❖

لكن الفئة الأخطر والأكثر حضوراً والأشمل امتداداً من هذه الفضائيات هي التي تذرعت بمصطلح الفن أو الفنون فماذا فعلت؟

على مساحة الليل والنهار تتسابق في تقديم مئات الأغنيات التي تفوح منها رائحة الجنس ولن يعثر المتابع على نص يصدحه مطرب أو مطربة خارجاً على وسوسة الجنس. وكأنها اعتمدت مفردات محددة تشي بالشوق والحنين مغسولاً بماء الجنس لا يفارقه. ولأن الجنس يفوح من هذا الغناء كان لا بد من تزيينه بالحركة واللباس فشبه عري وملابس لا تستر إلا أجزاء يسيرة من جسم الضحية المطربة التي وضعت في موضع الإغراء والجذب الجنسي. وسواء كان صوتها ملائماً للغناء أم لا صوت. فهي مقبولة لدى القائمين على هذه الفضائيات ما دامت متمرسة بالحركات الداعرة التي تدعو الجائعين جنسياً لاقتناصها من خلال الشاشة.

وإذا كان المغني شاباً تحشر من حوله باقة من أشباه العرايا يقدمن الحركات الجنسية الفاضحة والتي لا تربطها بالأغنية إلا رائحة الجنس. ومن ينظر إليهن يشعر أنهن يقمن بدعوته لارتكاب الخطيئة. إضافة إلى تشويه المظهر النبيل للمرأة وتعريتها من مآزر العفة والطهارة. بل شاهدنا ما تسميه هذه المحطات بالأغنيات الشبابية يتقاسم بطولتها حالتان: العنف والجنس. وهذا الثنائي هو نفسه الذي تقوم عليه الحضارة الأمريكية وتسوقه إلى العالم: العنف والجنس. بدون أن ننسى أن معظم ما تقدمه هذه الفضائيات هو تقليد شبه حرفي لمثيلاته في الفضائيات الأوروبية والأمريكية التي تخلت نهائياً عن أي قيمة أخلاقية ترافق منوعاتها المخجلة.

❖ ❖ ❖

إن الإغراءات التي تبذلها هذه القنوات ذوات النزوع الجنسي تجذب أكثر من نصف العرب إليها إذا علمنا أن نسبة الشباب في الوطن العربي تفوق كثيراً نسبة الشيوخ. مما يعطل طاقات الإبداع لدى أجيالنا ويحول أكثر من نصف الأمة إلى أتباع مشدوهين مشدودين إلى دغدغات العواطف الفتية وإبعاد العقول الفتية إلى المناطق المظلمة أي عملية إزاحتها عن الطريق المفترض أن تسلكه لتكون البناء الحضاري في تاريخ الأمة.

كان من إقبال الفتية والشباب على مشاهدات تلك الفضائيات أنها صرفتهم عن

مشاهدة الكتاب والاستغراق بين أوراقه. وكساد الكتاب وعزوف القارئين عنه جاء ترسيخاً لما تفعله تلك المحطات من إفساد وتشويه. ولأنها ذات بعد واحد في الدفع وبث الهابط من اللغة والحركة والملبس. كان طبيعياً أن تبتعد عن أي نص يحمل قيمة فنية وأخلاقية. ولضعف مستواه الفني كان سبباً لهبوط الموسيقى التي ترافق تلك الأغاني الهابطة. فلم نعد نسمع إيقاعاً لقصيدة شعرية ذات ثقل فني وأخلاقي وأقيم حاجز كثيف بين اللغة الأم ذات اللسان المبين وبين أكثر من نصف العرب.

ولانجذاب الشباب والفتيات إلى تلك الملاهي الصاخبة في تلك الفضائيات وتعلقهم بها انتشرت الملابس الفاضحة والأسمال والمزق التي تفضح من أجساد النسوة أكثر مما تستر. وغدونا نشاهد طالبات الجامعات والفتيات العذارى في الجامعات والأسواق والطرقات يقلدن فتيات الغناء والرقص وكأننا نشاهد تلك البرامج الماجنة من خلال شاشات التلفاز.

إن تلك الطقوس الماجنة التي مورست على جسد المرأة من تضييق للملابس إلى تقصيرها إلى محاولة إلغائها وممارسة الحركات التي فرضت عليها وأرغمت على تعلمها. نزعت الصورة المشتهاة والمتسترة بالعفة والتي يرسمها الشاب بخياله عن المرأة بدافع التشهي والشوق. وحولت المرأة إلى كتلة من الجنس المكشوف. مما حرم ملكة الإبداع الأدبي من رسم الصورة الشبقة والسرانية في الإبداع وبالتالي كان لها الأثر السلبي على الإبداع شعره ونثره. إضافة إلى دفع المراهقين باتجاه الشذوذ والانحراف والابتعاد عن احترام القيم والمعاناة والتقاليد الاجتماعية الراسخة في الأرواح والقلوب والتي تشكل إحدى أهم المحرضات والمحفزات على الإبداع خاصة الإبداع الشعري الذي ارتبطت رؤاه بالمرأة على مر العصور عربياً بالتحديد.

❖ ❖ ❖

بعد هذا الرسم المكثف وربما المبسط للفضائيات الناطقة بالعربية. يحق لنا أن نسأل ماذا أعطتنا؟ وماذا أخذت منا؟

قبل الحديث عن موقف الفضائيات من الإبداع وموقف الإبداع منها لا بد من إثارة بعض السلبيات التي التصقت بالبث التلفزيوني منذ ترسخ وأصبح أو أمسى جزءاً من وجود العربي وحضوره في الوجود.

من هذه السلبيات استخدام بعض المفردات الأجنبية أو المصطلحات السياسية الأجنبية مع وجودها بالأنقى والأفصح باللسان العربي المبين. فنسمع في كل نشرات الأخبار عبارة (أجندة Agenda) وتعني برنامج عمل فلماذا نترك النقي الفصيح مثل المنهاج أو ورقة العمل أو المذكرة ونلجأ إلى لفظها الأعجمي؟ لا أعرف.

وفي كل نشرات الأخبار نسمع عبارة: الدولة العبرية أو إسرائيل. وهذا خطأ إعلامي وتاريخي وسياسي. والدولة الصهيونية تبذل الكثير من المال والدهاء لتوصلنا إلى وصفها المختلق

المكذوب قبل غرسها في خاصرة هذا الوطن. فهي دولة صهيونية وحتى وصفها بالدولة اليهودية فيه الكثير من المغالطة والتشويه. لأن طوائف كثيرة من اليهود لا تؤمن بوجود دولة يهودية. أما كلمة إسرائيل فهي خطأ أكبر لأن بني إسرائيل الموصوفين بالقرآن مضوا وانتهوا ولا علاقة لهم بمؤسسي هذه الدولة.

أما كلمة العبرية والعبريين فلأجل إلحاقهم بإبراهيم الخليل ونعرف أن ليس لهذه الدولة ولا لمؤسسيها ما يربطهم تاريخياً بأبي الأنبياء وهي من أخطر الأكاذيب التي اخترعتها الصهيونية العالمية وتداولها كثير من المثقفين العرب.

وأصبحنا نسمع عبارة: أطياف الشعب. بدل من شرائح الشعب أو تجمعات الناس. لا نعرف من حشر هذه المفردة كما نسمعها بالفضائيات حتى انتقلت إلى ألسنة السياسيين مع أن الأطياف جمع طيف والطيف هو الخيال أو الصورة المتخيلة. وأين المتخيلات من الفئات أو الشرائح الحية التي تمارس وجودها السياسي وهي المقصودة بتعبير أطياف الشعب.

أما انتشار اللهجات العامية فله الموقع الأخطر. فهي تقابل اللفظ السيئ والأغلاط اللغوية والنحوية السائدة في تلك القنوات حتى أصبحنا نحسب أن الخطأ النحوي شرط من شروط نشرة الأخبار والحديث العلمي أو التعليق السياسي كما انتشرت أخطاء الكتابة على السطور المنشورة بالفضائيات بصورة مخجلة تشعرنا أننا نعيش في عصور العجمة.

واللهجات العامية كما هو معروف لها جاذبيتها في الفكاهة والأفلام والمسلسلات وإن كان بعض هذه اللهجات يصعب فهمه إلا في الأقطار التي تخلق فيها. فعندما يسمع الشامي كلام المغاربة بلهجاتهم لا يستطيع فهم ما يسمع. وعندما نسمع الغناء أو الشعر النبطي الذي ينتشر في أقطار الجزيرة العربية وبواديها نحتاج إلى ترجمان لتوصيله. وهذه المغلفات التي تحيط ببعض اللهجات العامية في المغرب خاصة هي التي أغرت المستعمرين والشعوبيين لاعتمادها واعتبارها لغات كاملة التكوين.

وإذا جاز لنا التمتع بجاذبيتها فهو تمتع آني يحمل خطر انفصال الأجيال عن تراث الأمة وهذا ما حاولته الجهات الاستعمارية لتصل إلى ما تريد من تمزيق تواصل الأجيال وحجب التراث العربي عن أهله.

والملاحظة الأخطر أن كافة الفضائيات الرسمية والخاصة والمتزنة والماجنة والمتخصصة بالأخبار والتعليق السياسي قد تخلت نهائياً عن النحو وكأن طلاقاً حدث بينها وبين النحو العربي حتى بتنا لا نسمع عبارة سليمة إلا مصادفة.

لا نستطيع أن ننكر أن الفضائيات بل كافة الفضائيات أسهمت في رفع المستوى المعرفي للإنسان المعاصر. وأغنت رؤيته الحضارية من حيث قدمت إليه مشاهد من التاريخ ورسمت له جغرافية العالم وأرشدته إلى مئات الوصفات

الطبية التي تساعده على معالجة ذاته وهو في بيته. كما طرحت بين يديه الكثير من العلوم من فلك وفضاء وأعماق وبحار. حتى لنستطيع القول أن الفضائيات فرضت على الناس مسلكيات جديدة فخضعوا لها طائعين أو مرغمين في مطعمهم وملبسهم ومعشرهم ونماذج حياتهم. ولا ننسى الوعي الصحي والوعي السياسي الذي نشرته الفضائيات المتخصصة. حتى غدت سيدات البيوت العربيات على دراية وفهم بما تقدم من طعام وشراب وتعرف النافع والضار مما يتناوله أفراد أسرتها. أما الوعي السياسي فقد انتشر وازداد ثقله بين المواطنين العرب إلى حد الدهشة خاصة في الأقطار التي يتنفس أهلها من رئة السياسة مثل سورية. حتى لنستطيع القول إن هذه الفضائيات تساعد على إثراء مخزوننا المعرفي.

* * *

لكن أين موقع الإبداع والإبداع الشعري تحديداً. ونحن أمة رفيقها الشعر منذ العصور الموغلة في القدم. نلاحظ أن المؤن المصورة التي تقدمها الفضائيات تقصر أحياناً على ملء الزمن المتاح وهو الزمن كله. فنلجأ إلى ملء الفراغ بفراغ مماثل. فتطالعنا بدروس تبثها عن الطبخ مثلاً. وفي بعض الأحيان أو معظمها لا تضيف هذه الدروس جديداً إلى أي سيدة بيت عربية. وأحياناً تلجأ إلى تكرار المشاهد السابقة والتي سبق عرضها قبل يوم أو أيام. وأحياناً تعود إلى مخلفات الزمن الماضي فتعيد مسلسلات سبق لها أن قدمتها. مما يدل على وجود فراغ زمني طويل يحتاج إلى ما يملؤه من عروض أي عروض. هنا نسأل وبمرارة هل ألغي الإبداع الأدبي من حياة العرب؟

سبق وقلنا بعد الملاحظات ومتابعة ما تبثه كافة الفضائيات إنها تقدم للمشاهد كل شيء بلا تحفظ وربما تقدم إليه ما لا يحتاجه رجلاً كان أو امرأة مثل عروض الأزياء الملأى بالأسمال والمزق والعري والتي تأنف أي امرأة عربية ومسلمة من النظر إليها هذا نموذج لما نراه ولا نحتاج إليه. ومع ذلك لا نرى للشعر الذي يمثل بصمة الإنسان العربي في الوجود. والشعر كما يعلم الراسخون في فهمه لغة تصل عن طريق الشفاه إنشاداً أكثر وأسرع مما تصل عن طريق اللغة المكتوبة. والغرابة أن لا تستغل الفضائيات هذه الرغبة المخلوقة في تكوين العربي. فتعمل على تنشيطها وتحريضها لتكون جزءاً من الإغراءات التي تجاهد الفضائيات على خلقها وترسيخها وتعميقها لدى الكيان العربي.

نتساءل لماذا لا تخصص بضع فضائيات وخاصة تلك المزدحمة بالمنوعات من كل لون ساعة أو بضع الساعة من زمن البث الأسبوعي أو نصف الأسبوعي. فتستضيف شاعراً يرافقه ناقد. ينشد نصوصاً من شعره. هل فكر أي من القائمين على تلك الفضائيات بهذا الأمر بإحدى الفضائيات عُبر العقد المنصرم الذي تسابقت فيه المحطات في الظهور حتى وصلت

إلى حدود التخمة؟ بل هل سأل سائل لماذا أقصي الشعر عن حلبات البث التي تملؤ النهار والليل وتدخل إلى معظم البيوت إن لم نقل إلى جملتها.

الشعر ترجمان وجدان الأمة. وأصبح في هذا العصر أغنى وأشمل بعد أن دخل في عديد من التجارب الإبداعية الذاتية والوافدة. وبدلاً من تيار شعري ذي بعد واحد غدا لدينا عدد من التيارات الشعرية تملأ الدواوين المطبوعة بين المحيط والخليج.

إن هذا التعتيم أو التهميش الذي نمارسه على الشعر بأيدينا وأمام سطوة الفضائيات التي اقتحمت البيوت قد تحول الشعر العربي إلى ذكرى من ذكريات التراث. ولا أعلم من هم الذين نخدمهم في هذا العمل الذي يرافق التشرذم السياسي والدوران حول هيبة القطر الواحد بدلاً من البحث عن شمولية الأمة.

بعض الفضائيات التي انتصبت في أقطار الخليج والجزيرة العربية، أفردت زمناً يومياً للشعر الشعبي، فنشاهد ونسمع شعراء شعبيين ينشدون قصائدهم على أنغام الربابة. وهذا الإنشاد مع العزف على الربابة يرسم جانباً من جوانب البيئة ويقدم صورة من صور المناخ لتلك المنطقة العربية الأصلية. فأتمنى لو تحذو فضائيات عربية حذوَ تلك المحطات الخليجية فتفرد زمناً للشعر العربي الفصيح الذي رافق الإنسان العربي على امتداد وجوده في الزمان والمكان.

وإذا غادرنا الشعر فإننا مصابون بخيبة الأمل أمام ألوان الإبداع الأخرى حيث لا نجد لها أثراً في محطات البث وعرض كتاب أو إشارة عابرة إلى رواية أو كتاب نقدي حالات مبتسرة لا تغني من الأمر شيئاً.

والذي نقترحه هو إيجاد تقاليد وثوابت وطقوس للإبداع الأدبي فهل يتحقق هذا الحلم. نتمنى ذلك.

❖ ❖ ❖

١٩١

العولمة وأكذوبة نهاية التاريخ

د. فيصل سعد ❖

يعتقد عامة الناس في بلداننا ورهط كبير من المثقفين والسياسيين العرب، خطأً، أن مقولة العولمة Globalisation مقولة حديثة العهد برزت، لأول مرة، في الخطاب الشهير للرئيس الأمريكي الأسبق «بوش» عشية حرب الخليج الثانية عام (١٩٩١). والحقيقة هي أن المقولة تعود إلى علماء وفلاسفة القرون الأربعة الأخيرة، أولئك الذين اهتموا بالانقلاب التاريخي الكبير الذي حصل غداة ميلاد الرأسمالية أوائل القرن السادس عشر، نظاماً تاريخياً يختلف، نوعياً عن الأنظمة التاريخية السابقة عليه، أمثال سان سيمون وفورييه وأوين وسبينوزا وبرونو وديدرو وريكلو وفيكو وروسو ومونتسكيو وآخرون..

❖ باحث وأستاذ جامعي سوري.

- العمل الفني: أنور الرحبي.

فالرأسمالية حدث عالمي منذ الولادة، ذلك أن المنطق البنيوي الرأسمالي منطق توسع عالمي غير محدود بحدود قومية معينة، وقد تمكنت الرأسمالية على خلفية هذا المنطق، وبصورة مذهلة، من أن تنشر نفسها خارج حدود أوطانها الأم لتصل إلى قارتي آسيا وأفريقيا وتكتشف القارات الأخرى التي كانت مجهولة حتى ذلك الحين فيما وراء المحيطات كأمريكا واستراليا والأسكيمو والانتاركتيكا.

وأما الأنظمة السابقة على الرأسمالية، كالإقطاعية والعبودية، ناهيك عن المشاعية، فهي مجرد أنظمة محلية أو إقليمية على أبعد تقدير. ذلك أن مستوى التطور العلمي والتكنولوجي في تلك العصور لم يكن ليسمح بعولمة الأنظمة ما قبل الرأسمالية رغم فكرة «العالمية» Internationalism التي جاءت بها ودعت إليها الإيديولوجيات والفلسفات ذات النزعة الإنسانية التي قامت عليها تلك الأنظمة بنية فوقية عبّرت في حينها، عن المستوى المنخفض لتطور بناها التحتية: الفكرة التي ستحققها، فيما بعد، الرأسمالية وأفضت إليها تباعاً على مدى الخمسة قرون الأخيرة.

لكن، العولمة الرأسمالية التي تحققت، بالفعل، ليست هي نفسها تلك «العولمة» التي لم تتحقق ففي ظل الأنظمة العبودية والإقطاعية، فالعالمية كفكرة من أفكار إيديولوجيا وعقائد تلك الأنظمة تعبّر عن الإيمان بالمساواة بين الناس، الأفراد والأمم، وتدعو إلى الاعتراف بالآخر، فرداً كان أم مجتمعاً، والعيش إلى جانبه بسلام وتكافل ووئام على خلفية الأخذ بمبادئ العدالة والتعددية والديموقراطية.

وأما العولمة، كمقولة إيديولوجية رأسمالية وكحالة تاريخية قائمة، فهي أمر آخر مختلف، تماماً، محكومة بمنطق رأس المال الذي يقوم على المزاحمة المتطرفة والملكية الاستغلالية والسياسة البراغماتية الأنانية وكذلك على مبادئ الغاية تبرّر الوسيلة والإنسان ذئب الإنسان ومبدأ الربح والفردية والتوسع والاستقطاب و.. الخ. ويتحقق منطق الرأسمالية المعولمة بآليات الاستغلال الاقتصادي والإكراه السياسي والعنف العسكري والتضليل الإيديولوجي.

هذا هو منطق العولمة ومبادئها وآلياتها منذ نشأتها قبل خمسة قرون وإلى اليوم، وبالتالي ثمة محتوى أو مضمون واحد يحكم العولمة الرأسمالية طيلة تلك الفترة التاريخية، وقد تجلى بأشكال متعددة تعدد مراحل تطور الرأسمالية نفسها على خلفية التقدم العلمي والتقاني، كالرأسمالية الحرة والرأسمالية الاحتكارية ورأسمالية الدولة الاحتكارية والرأسمالية متعددة الجنسيات القومية وصولاً إلى النيوليبرالية أو العولمة الجديدة أواخر القرن الأخير من الألفية الميلادية الثانية.

فالتطورات التكنو-سياسية التي حصلت أواخر القرن العشرين قد أفضت، بالفعل إلى بروز وقائع اقتصادية وسياسية جديدة لم تكن معهودة من قبل. ولعل أبرز تلك الوقائع هو

التطور الهائل والسريع الذي يحصل على مستوى تكنولوجيا المعلومات والاتصالات والمواصلات وكذلك الأحادية القطبية التي قامت على أنقاض الثنائية القطبية غداة سقوط «السوفيتية» عشية القرن الجديد، ناهيك عن وقائع التجمعات الاقتصادية الإقليمية العملاقة وتهافت كل من التنموية في الجنوب والكينزية في الشمال.

وقد تم التعبير عن هذه الوقائع غير المشهودة سابقاً بمفهوم العولمة الجديدة التي تشير لدى أصحاب المفهوم وأنصاره على مستوى الحدث الأول، الذي هو التطور النوعي الكبير للعلم والتكنولوجيا، إلى أن العالم المترامي الأطراف قد غدا مجرد قرية صغيرة على خلفية غزارة المعلومات وكثافة الاتصالات وسرعة المواصلات، تلك التي أفضت إليها التطورات العملية والتكنولوجية بداية من عقد الثمانينات، والعولمة على مستوى الحدث الثاني، أي مستوى انهيار الأنظمة الشيوعية، تعني إعادة توحيد العالم الذي غدا في أعقاب «مصرع السوفييتية» عالماً



أحادي القطب بنيوياً، أي عالماً رأسمالياً بامتياز على أساس عولمة آليات السوق الرأسمالية.

وعلى هذا النحو، فإن مفهوم العولمة الجديدة يشير إلى وقائع وأحداث جديدة، بالفعل، على مستوى الشكل التاريخي للعولمة الرأسمالية التي تعود إلى خمسة قرون ماضية، لكن المضمون التاريخي، بمعنى المنطق البنيوي،

للعولمة الجديدة هو نفسه مضمون أو منطق العولمة المألوف طيلة تلك الفترة التاريخية الطويلة، فالعولمة الجديدة تقوم، كما كانت عليه العولمة الرأسمالية دائماً، على قواعد المزاحمة والملكية الربحية والفردية والبرغماتية وكذلك على مبادئ تبرير الغاية والتوحش أو الوحشية وإما أن تأكل أو تؤكل To have lunch or be lunch و.. الخ، هذا، وتعمل بآليات الاستغلال والإكراه والقمع والتضليل على نحو غير مسبوق من قبل نتيجة التطور الهائل الذي يحصل على مستوى تكنولوجيا الإعلام الجماهيري وآلة الحرب والدمار الشامل الاستراتيجي.

وبالنتيجة، فالعولمة الجديدة عولمة جديدة على مستوى الشكل التاريخي وحسب، فيما هي عولمة قديمة على مستوى المنطق أو المحتوى البنيوي ولما كان محتوى الشيء هو الذي يحدد ماهيته أو حقيقته، فإن حقيقة العولمة الجديدة تتحدد على المستوى الثاني، بالدرجة الأولى، وليس على المستوى الأول، بهذه الدرجة. وإذن، لسنا اليوم بصدد نظام عالمي جديد حقاً وإنما بصدد جديد النظام العالمي القديم، ومفاده أن ثمة محاولة إلى أمركة العالم، على غرار أوربته من قبل، وذلك على خلفية أن الولايات المتحدة الأمريكية اليوم هي القوة العظمى الوحيدة في العالم بسبب جبروتها الاقتصادي التكنولوجي والعلمي ومماردها الاستراتيجي العسكري والفضائي.

وإذ يشير مفهوم العولمة الجديدة لدى أصحابه وأنصاره داخل الولايات المتحدة وخارجها إلى المجتمع العولمي الوليد، فإن هذا المجتمع المزعوم الجديد، وكأي مجتمع آخر، يقوم على بنى أساسية ثلاث هي البنية الاقتصادية والبنية السياسية والبنية الثقافية الإيديولوجية. وفيما تحتكم البنية الأولى والثانية إلى آليات السوق الرأسمالية واستحقاقاتها السياسي، فإن البنية الثالثة، ودائماً حسب هؤلاء، تقوم على مفاهيم ومقولات محددة من نوع: التفريغ الإيديولوجي وسقوط القومية وموت الإنسان والحرب على الإرهاب والتحرير والدمقرطة بالحرب والقرصنة وزوال الاستقطاب ونهاية التاريخ ..الخ.

وأما مقولة «نهاية التاريخ» The End of History، فتعود إلى الباحث الأمريكي فرنسيس فوكوياما في مقاله الشهير الذي حمل المقولة نفسها عنواناً له قبل نحو ثلاث عشرة سنة من الآن. وهي إذ تعني لديه أن التاريخ البشري قد انتهى إلى حدود ما هو عليه اليوم، بمعنى أنه فقد القدرة على الحركة بعدما أفضت حركته السابقة إلى فوز أميركا بنتيجة التناقضات والصراعات التي كانت تحركه حتى تلك اللحظة، فإنه يعود إلى الفيلسوف الألماني الكبير هيغل في محاولة عبثية من جانبه إلى تأسيسها وتسويغها فلسفياً بالزعم أن التاريخ، ودائماً حسب فوكوياما، قد اختصر نفسه، أخيراً، بالليبرالية التي هزمت، تباعاً، كل من الفاشية والنازية والديغولية والشيوعية،

وبالنتيجة، فقد انتهى التاريخ، إذ توقف عن الحركة والصيرورة على خلفية انهيار التعددية الإيديولوجية وبالتالي هيمنة الإيديولوجية الواحدة التي هي هنا الليبرالية في طبعتها الأمريكية الجديدة!!

وعلى هذا النحو يصل فوكوياما إلى الزعم بأن المجتمع الأمريكي بوضعه الحالي هو آخر مجتمع يمكن أن تصل إليه سفينة التطور التاريخي التي ارتأت رياح التاريخ العاصفة أن ترسو على شواطئ الأطلسي الغربية!! وبالتالي هو المجتمع الذي ينبغي أن يكون أنموذجاً لتطور المجتمعات الأخرى التي عليها اللحاق به باعتباره مجتمعاً يتبع على قمة التاريخ ناظراً بعين الرأفة ومادّاً يد العون والمساعدة للمجتمعات الأخرى التي تقبع في حضن التاريخ أو في قاعه!؟

والحال، ينطلق فرنسيس فوكوياما من منطلقات فلسفية أو منهجية خاطئة، فيصل، بالضرورة المنطقية، إلى نتائج أو مقولات مغلوطة تجرّد التاريخ من منطقه الجدلي وتتصوره واقفاً على رأسه وليس على قدميه كما هو في الحقيقة. ذلك أن التاريخ، وتبعاً لعلوم الاجتماع والتاريخ والأنتروبولوجيا وفلسفة التاريخ نفسها، إذ هو محكوم، من حيث هو تاريخ، بالتناقض والجدل، وبالتالي الحركة والتقدم، فإنه يتحرك ويصير بوقود وطاقة التناقضات الاقتصادية والسياسية التي يحبل بها ويقوم عليها بالدرجة الأولى، وليس بقوة التناقضات الإيديولوجية التي تعتمل فيه، على هذه الدرجة.

فالتناقضات الأخيرة، التي تقوم على خلفية تعدد الإيديولوجيات وتضاربها، هي تعبير أو انعكاس حي ومباشر على التناقضات الأولى، وهي تناقضات قائمة ودائمة ما مادمت التناقضات الاقتصادية والسياسية بين المجتمعات وداخل كل منها قائمة ومستمرة. ولعل التناقضات التالية التي تقوم عليها العولمة الجديدة، بوصفها عولمة رأسمالية بامتياز، هي أبرز وأخطر التناقضات الراهنة التي تدحض مقولة نهاية التاريخ، إذ تبرز وقوداً صلبة كافية للدفع بعربة التاريخ أشواطاً بعيدة غير منظورة على طريق التقدم والصيرورة:

أولاً: يأتي الاستقطاب العالمي Polarization على رأس التناقضات التي تحكم منطق وكينونة العولمة الجديدة، ذلك أن استقطاب العالم إلى بلدان طرفية تابعة ومنفعلة وأخرى مركزية متبوعة وفاعلة هو التناقض المحوري الذي يحكم التناقضات الأخرى القائمة في شمال العالم وجنوبه على حد سواء.

ويعبّر هذا التناقض عن نفسه بالهيمنة شبه المطلقة التي تمارسها بلدان مراكز العالم على بلدان أطرافه. فالبلدان الأولى هي عواصم صنع القرار السياسي وترسيم الخيار الاقتصادي ورسم التصور الإيديولوجي والخطاب الثقافي على المستوى الدولي كما على

المستويين الإقليمي والمحلي، فيما البلدان الثانية مجرد أرياف نائية مفعول بها بفعل فاعل الفعل السياسي والإيديولوجي على كافة المستويات وفي كافة الحقول السياسية والاقتصادية والثقافية.

ووقائع الاستغلال الاقتصادي والإكراه السياسي والقمع العسكري والتضليل الإيديولوجي Manipulation، تلك التي تتعرض لها بلدان الجنوب على يد بلدان الشمال، واضحة وبينة حتى أمام ناظري سكان الأسكيمو ورعاة البوادي والصحارى، ولا نجد حاجة هنا للغرق في روتين أو في «بحر» من الأرقام الإحصائية والنسب المئوية المرعبة التي تثبت وقائع الاستقطاب المريعة.

ثانياً: ويتجلى الاستقطاب العالمي داخل بلدان الجنوب بصورة الاستقطاب الاجتماعي - الطبقي الذي يظهر بظواهر الترف والإسراف أو التبذير جنباً إلى جنب البؤس والفقر أو الجوع والمرض والعوز على خلفية التوزيع المتفاوت، جداً، للدخل والثروة والقوة والمكانة، الذي يتم في بعض تلك البلدان بنسبة ١إلى٥٠٠,٠٠٠ لصالح الطبقات الحاكمة!

ثالثاً: والتناقض الطبقي القائم داخل بلدان الشمال هو بدوره، تناقض آخر من تناقضات العولمة الجديدة. ويظهر هذا التناقض على المستوى السياسي وعلى المستوى الاقتصادي أيضاً، فعلى المستوى الأول نجد أن أحزاب رأس المال المالي العالمي هي التي تتناوب على السلطة السياسية في تلك البلدان. وأما على المستوى الاقتصادي، فإن غالبية السكان هناك محرومة من ملكية وسائل الإنتاج الأساسية، في حين يتم توزيع الثروة والدخل بنسبة ١إلى ٣ لصالح الطغم المالية من أرباب المال والأعمال الحاكمة في البلدان الغربية.

رابعاً: ومن تناقضات العولمة الخطيرة هو استقطاب الجنوب على نفسه إلى عالم ثالث وآخر رابع بتعبير الاقتصادي المصري الشهير سمير أمين، ويقوم هذا الاستقطاب على أساس تصنيع بلدان العالم الثالث الجديد (كالكوريتين وماليزيا وتايوان وسنغافورة وباكستان والهند وإيران و..) وتهميش بلدان العالم الرابع الوليد نتيجة استبعادها خارج دائرة التقسيم العالمي الجديد للعمل الذي يعتمد استراتيجية نشر الصناعة والزراعة على الصعيد العالمي. وبالنتيجة، فقد غدت بلدان العالم الأخير (بلدان أفريقيا والبلدان العربية ومعظم بلدان آسيا وأميركا اللاتينية) أطرافاً لأطراف العولمة الجديدة، من البلدان المصنعة حديثاً، ترتبط بمراكز العولمة بشكل غير مباشر عن طريق ارتباطها المباشر بالأطراف الجديدة.

خامساً: ووحدة الشمال على مستوى العلاقة مع الجنوب لا تنفي واقع استقطاب الشمال نفسه إلى بلدان تتنافس، وأحياناً تتصارع، على اقتسام وإعادة اقتسام «كعكة» الجنوب فيما بينها، ذلك أن منطق غير محدود بحدود قومية معينة على الصعيد الاقتصادي، فيما

هو منطق محدود بحدود قومية على المستوى السياسي. وبالتالي، فالتناقض القائم بين رأس المال المعولم والسياسيات القومية المتطرفة في البلدان الرأسمالية الغربية هو واحدة من حقائق العولمة السياسية واستحقاقاتها البنيوية.

سادساً: والعولمة، بوصفها مشروعاً لإعادة توحيد العالم على أساس عولمة السوق الرأسمالية، تفترض إفقار الطبيعة على غرار إفقار البشر، فالعمل بمبادئ وآليات السوق وحدها سيفضي، وقد أفضى بالفعل، إلى كوارث بيئية خطيرة، وبالتالي، فإن الفعل على الطبيعة خارج إطار الفعل العقلاني المحسوب هو تناقض آخر خطير من تناقضات العولمة الجديدة.

تلك هي أبرز وأخطر التناقضات التي تحبل بها العولمة الجديدة، ولطالما التناقض هو وقود التاريخ وطاقته على الحركة والصيرورة، فإن العولمة المزعومة ليست أكثر من محطة أو تحويلة على الطريق التاريخية الطويلة غير المنظورة.

وعلى هذا النحو تبرز مقولة فوكوياما حول «نهاية التاريخ» أكذوبة كبرى من أكذوبات الطبعة الأمريكية الجديدة للعولمة الرأسمالية القديمة..

١٩٨

حسام الخطيب والنقد الثقافي المقارن

د. حفناوي بعلي*

وأكثر ما تمتاز به شخصية حسام الخطيب، قدرته على المزاوجة بين الأدب والسياسة، وذلك الامتداد على رقعة واسعة من الفنون الأدبية والفكرية، التي أسهم فيها بإبداع، فمن نقد الرواية إلى القصة، إلى الأدب العالمي ثم السياسة. وله في كل ميدان يصول فيه رؤية متميزة، فحرصه على التميز سمة لا تفارق أعماله وجهوده، ولعل كتابه الأخير «الأدب والتكنولوجيا وجسر النص الفرع»، يعد مؤشراً على هذه السمة وتتاجاً لها، إذ إنه يعد تتويجاً لتوغل الخطيب في نظرية النقد الثقافي المقارن، وتتويجاً لجهوده فيوصل المشهد العربي والمشهد الأردني الفلسطيني المعاصر، بالمناخ الحضاري العالمي، مع الحرص على تتبع الجذور في عمق التراث العربي.

---

* كاتب وناقد جزائري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

وهذا التنوع في نتاج الخطيب، هو امتداد لحياته نفسها وتقلبه في مواضع مختلفة في الوظائف العامة، فهو فلسطيني ولد في صفد، ووجد نفسه في سورية منذ نعومة أظافره، إلى أن شب فيها، وانشغل بالسياسة وبالفكر العربي القومي، لا يكاد يغادر باباً إلا ويطرق باباً آخر. تواقاً إلى التفرد في كل ما يبحث. وعلى من قدرة الخطيب من المزاوجة بين العمل السياسي والإبداع الأدبي والفكري، فإننا لا نملك إلا الاعتراف بأن السياسية وما شهده الخطيب في مضمارها، من تقلبات كانت تجربة غنية، لا بد أنها ساهمت في نظرته الشمولية للأشياء، وأثرت ميادين إبداعاته المتنوعة.

إلى جانب التنوع واتساع رقعة الاهتمامات، نجد أن فكر الخطيب اتسم بالريادة والمزاوجة بين أنواع الفنون، وفي السنوات الأخيرة، تكاد تتبلور اهتماماته في النقد الثقافي المقارن، بوصفها منطلقاً لحركة التفكير الثقافي المعاصر. كما شملت دراساته الفلسطينية حول النقد والترجمة والقصة، والمدعومة بجهود ببليوغرافية رائدة، تشكل أساساً لوضع تصور منسق للنتاج الثقافي الفلسطيني، واختيار وضع مناسب له في الإبداع العربي المعاصر.

يربط الناقد حسام الخطيب في دراسته للاتجاهات الأدبية النقدية بين الأدب والفلسفة،وبين الماضي والحاضر مع محاولة تبيان الحدود العامة للنقد الأدبي وربطه بألوان الثقافة.كما يحاول الناقد الإلمام بالجانب التاريخي والفني للظاهرة الأدبية وتطورها، ويمزج بين المنهج التحليلي المقارن والمنهج الفرويدي والإليوتي (مفهوم المعادل الموضوعي). ويبدو أن الناقد في دراساته لا يفرض منهجاً مسبقاً أو معايير جاهزة سلفاً، على أية ظاهرة سواء أكانت علمية أو أدبية أو فنية. وقد حاول في جل دراساته أن يلتزم بهذا المبدأ على الأقل. ولذلك كان يحاول الإحاطة أولا بالظاهرة، ومن ثم استنبط المعايير النقدية والذوقية من خلال حصيلة الإحاطة. ومهما يكن الأمر فإن الناقد يعتقد أنه من الأفضل الالتزام بمنهج معين، من أجل التوصل إلى أحكام دقيقة ومدعومة، سواء في دراسة الظواهر الأدبية الإقليمية في البلاد العربية، أو في دراسات الأنواع الأدبية على المستوى العربي كله».

يستعين الخطيب بمناهج التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة، ويرى أنها مفيدة وضرورية، لكن حلول هذه المناهج محل الدراسة الفنية، يحمل خطراً شديداً. ويبقى النص هو الأساس في كل دراسة، وأن الامتحان الأساسي للأدب هو مقدرته على الإيصال، وأن العمل الأدبي حين ينشر، يصبح ملكا عاما ويصبح رأي كاتبه فيه جزءاً، من رأي القراء والنقاد وهو جزء متمايز طبعاً، ولكنه ليس حاسماً لا في التفسير ولا في الذوق ولا في التقويم.

حسام الخطيب . . الناقد التحليلي المقارن:

ويطلع «حسام الخطيب» بمثابة الناقد

التحليلي المقارن، الذي استلهم النقد الجديد الأنجلوساكسوني من منابعه، تتلمذ على كبار النقاد الجدد الإنجليز والأمريكان، وظهرت معالمه بارزة في أعماله، كان لكل من جبرا واحسان عباس تأثيرهما عليه في الكلية العربية بالقدس، وفيما بعد تعرف على جوانب من النقد الثقافي في جامعة كمبردج، وقررا التتلمذ عليه، وتابع محاضرات- ملك النقد- على حد تعبيره، آنذاك «ليفز»، كما أستمع إلى محاضرات «هاري ليفن» واستمع إلى «رونيه ويلك»، قرأ وترجم له، وكذلك «كلينث بروكس» ترجم له، وأفاد منه كثيراً في حقل الدراسة الأدبية « لقد لقيته بعد أن تجاوز الثمانين، وأعجبت برهافة ذوقه، ومرونة تقربه النقدي.. واستكمالا للصورة أكمل، أن أجمل النصوص النقدية التي قرأتها كانت لإليوت»[1].

تناول في كتابه «سبل المؤثرات الأجنبية في القصة السورية» بالمقارنة، مبرزاً مدى تأثر القصة السورية بالتيارات الفكرية والفنية، ولا سيما الأنجلوساكسونية «فرجينا وولف، وجيمس جويس، وكولن ولسون »، ونلمس من خلال الكتاب أن الباحث استكمل عدة المقارن بمنهج أمريكي، قبل إقدامه على دراسته هذه الرائدة[2].

مع ازدياد اتصال الثقافة العربية الحديثة بثقافة العالم المعاصر، ومع تصاعد المسعى العربي، من أجل تثبيت الهوية الثقافية والحضارية، تزداد أهمية الدراسات التي



تتعلق بالآداب الأوروبية ومذاهبها وتياراتها ونقدها، وما ذلك إلا لكون هذه الآداب قد أثرت تأثيراً عظيماً في أدبنا الحديث فحسب، بل كذلك لأن المناخ الثقافي للعصر، هو مناخ تفاعل وتبادل بحيث أصبحت الهوية الثقافية، لكل شعب غير ممكنة التحديد إلا عن طريق المقارنة مع الشعوب الأخرى. ضمن حدود هذا

التصور لحاجتنا إلى توضيح المفاهيم الأدبية الأوروبية، لعلاقتها الوثيقة بأدبنا العربي الحديث والمعاصر، يمكن الإشارة على كتاب الناقد المقارني حسام الخطيب «محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية»، وإلى ما يمكن أن يحدثه من تأثيرات مباشرة على حركة الانفتاح العربي، على تيارات المعرفة الأدبية والنقدية المختلفة في العالم. ومن تأثيرات غير مباشرة على حركة ترجمة الأدب الأوروبي، لأن هذه الحركة لا يمكن أن تتم على وجهها الصحيح، دون أن ترتبط المبدعات والآثار المترجمة في سياقها الأدبي والتاريخي.

وتكمن أهمية كتابه «محاضرات في تطور الأدب الأوروبي» في أنه رسم معالم جديدة للدراسات العربية المقارنة، وبما قدمه من منهج فني موضوعي، يمكن أن يوصف «بالتحليلي المقارن»، ويظهر المؤلف إعجابه بإليوت في شرحه المستفيض لمفهوم «المعادل الموضوعي»، كما يميط اللثام عن قضية مهمة وهي تأثير إليوت في الأدب المعاصر، وتكمن ميزة حسام الخطيب في انطلاقه من المصادر الأولى في دراسة الأدب الأوروبي، وعودته إلى الينابيع «الموروث»، وانطلاقه من النصوص، وهي ركيزة هامة من ركائز « النقد الفني الثقافي، وكذا اعتماده على الموازنة والمقارنة بين شكسبير وموليير، وشلي ولامرتين[٣].

ويمكن أن نقف على قيمتين أساسيتين في الكتاب : القيمة الأولى ذاتية مباشرة، تتمثل في هذه الموضوعات الجديدة التي يعالجها، والقيمة الثانية قيمة غير مباشرة ناتجة عن أمرين : الأول، ما يمكن أن تقدم من منهج موضوعي سليم في الدراسة قمين، بأن يحتذى من قبل الدارسين العرب في دراستهم لأدبهم. هذا المنهج الذي يمكن أن يوصف بالمنهج المتكامل الثقافي، وبالإلحاح على الانطلاق من الأدب ذاته، من داخله في سبيل الوصول إلى فهم أفضل له من جهة أخرى. الثاني، ما يمكن أن يقدمه من إسهام في سبيل توضيح المصطلح النقدي الثقافي، ودفعه في طريق الدقة والتماسك والانسجام، وبالتالي ما يمكن أن يسهم به من دفع للحركة النقدية العربية المعاصرة[٤].

إن مادة البحث في الكتاب ممتدة امتداداً هائلاً في الزمان والمكان، فمن حيث الزمان تتناول الدراسة حوالي تسعة قرون قبل الميلاد وعشرين قرناً بعده، ومن حيث المكان تمتد البقعة التي تغطيها الدراسة من الاتحاد السوفياتي إلى بريطانيا، مروراً باليونان وإيطاليا وألمانيا وفرنسا وإسبانيا، وكلها بلدان ذات باع طويل في الحضارة وذات إنتاج أدبي على درجة عظيمة من الغنى والتنوع. وفي محاولة الناقد مواجهة هذه المادة الممتدة في المكان والزمان، عمد إلى نوع من العرض التاريخي المقتضب للسمات الرئيسية لتطور الآداب الأوروبية، مع إبراز بعض الشواهد ذات الدلالة القوية.

ولم يكتف بذلك بل حاول أن يقدمها من خلال منهج واضح، يكفل ضبط المادة الغزيرة وتنسيقها وإخضاعها لنوع من التناسب، لا يسمح لبعض أجزائها أن تطغى على بعض. إعطاء الخصائص المشتركة للتطور الاهتمام الأول، وذكر الخصائص الإقليمية بمنتهى الإيجاز. وهذا ما دفعه إلى أن يبدأ دراسة كل عصر بعرض سريع لتطور الفكر والفلسفة. التوقف عند بعض القمم الأدبية الأكثر تمثيلاً لعصرها، على امتداد القارة الأوروبية، في محاولة لاستجلاء بعض خصائص هذه القمم من الناحية الفنية، وتفسير مسألة خلودها مع المحافظة على وضعها ضمن السياق التاريخي الصحيح. التشديد على مسألة الترابط بين التطورات الأدبية والتطورات الفكرية والاجتماعية، على تفاوت تجدد الاعتبارات الخاصة بكل عصر. انتقاء الأمثلة الأكثر تعبيراً وتمثيلاً لمؤلفها وعصرها. الاهتمام بإبراز الملامح العامة للاتجاهات الأدبية في كل عصر، من خلال خصائصها المشتركة، على صعيد القارة الأوروبية كلها، ثم التعريج على كل قطر على حدة، لفهم الخصائص المحلية أولاً، والظروف الخاصة التي أتاحت إنتاج الروائع الأدبية الممثلة للاتجاهات المختلفة[*].

اقتصر الناقد حسام الخطيب في دراسته للأدب المعاصر على دراسة خطوطه الكبرى المشتركة على مستوى القارة الأوروبية، دون تخصيص لكل قطر على حدة، وذلك نظراً لتشابكه الشديد من جهة، ولوحدة الأفكار والمنطلقات الحضارية من جهة أخرى. ولا ينسى الناقد أن يعترف بعد كل هذه الأمور، بأن كتابه ليس إلا مدخلاً لفهم الآداب الأوروبية، وهو لذلك ينصح القارئ بقراءة مجموعة من الروائع الأصلية، التي لا بد لأي مثقف من قراءتها والإلمام بمحتواها. ومن المؤشرات الإيجابية للكتاب، هو انطلاقه من المصادر الأولى في دراسته للأدب الأوروبي. واعتماده أسلوب ومنهج المقارنة، والأمثلة على ذلك كثيرة منها : المقارنة والموازنة بين الإلياذة والأوديسية، والمقارنة بين موليير وشكسبير، وبين شلي ولامارتين. فالكتاب في عمومه يكاد يكون في جزء منه كتاباً في الأدب المقارن، فهو لا يهتم بعرض مادته عرضا متقطعا، وإنما يقدمها ضمن منحى تطوري، متتبعا مختلف المؤثرات، التي ساهمت في جودها على هذه الصورة أو تلك، والأمثلة على ذلك عديدة، يكفي أن نشير إلى بعضها : كمفهوم الوحدة والتواصل في الأدب الأوروبي، وكالموضوعات التالية : مسرحية شكسبير «هملت»، الكوميديا الإلهية لدانتي، الشعر الغنائي / التروبادور. كذلك نجد الناقد يبرز المؤثرات الاجتماعية والفكرية والسياسية والثقافية في الظاهرة الأدبية وخط سيرها، وهذا مما يدخل في صميم النقد الثقافي[1].

يمثل كتاب حسام الخطيب « آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا »، استمراراً وتطويراً

للجزء الأول من كتابه « الأدب المقارن ». إلا أن الوجه التجريبي الأبرز في الكتاب، هو ما جاء في الباب الرابع، بعنوان « تطورات التأليف والتدريس في الأدب العربي المقارن، فهو باب غني بالمعلومات المتعلقة بتدريس الأدب المقارن في العالم العربي، وبحركة التأليف العربية في هذا المجال. والكتاب مؤلف ينطوي على كثير من الجدة، وذلك على الرغم من التطابق القائم بين فصوله وبين فصول من كتاب للمؤلف نفسه. يقدم الناقد كتابه بتواضع جم، حيث يقول : (إن هذا الجهد المتواضع الذي يعرض هنا، يقصر كثيراً في مجمل محصلته، عما كان يأمل المرء أن يحققه، بعد مضي سنوات عشر حافلات بالمعايشة العربية والدولية، لتطورات الأدب المقارن »(٧).

يتكون الكتاب من خمسة فصول هي: نظرية الأدب المقارن بين التزمت والانفتاح، نشأة الأدب المقارن، الأدب المقارن عند العرب، مسائل في الأدب المقارن، دور الترجمة في المبادلات الأدبية. يعرض الخطيب في البداية إلى أزمة الأدب المقارن، أزمة مثلته جملة من الوجوه، منهما: معضلة البحث عن المنطلق الخاص للأدب المقارن، أي نسق معرفي بحثي خاص، من شأنه أن يميز الأدب المقارن عن غيره من فروع المعرفة الأدبية. ومعضلة تحديد المنطقة النوعية للأدب المقارن عن غيره من فروع المعرفة الأدبية. ومعضلة تحديد الوظيفة النوعية للأدب المقارن، من أين يبدأ وإلى أين ينتهي. ويشير الناقد إلى تضارب المصطلحات، حيث يعتبر مصطلح الأدب المقارن مصطلحاً خلافياً، لكنه يستعمله عنواناً لكتابه استمراراً للسائد، ثم يعرض لبعض المفاهيم منها : دراسة الأدب الشفوي، وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته. ومطابقة الأدب المقارن مع دراسة الأدب في شمولية، أي مطابقته مع «الأدب العالمي»، أو «الأدب العام»، ثم يناقش الناقد هذا المفهوم، معتمداً على اعتراضات رونيه ويلك. ويمتدح الخطيب مفهوم (هنري ريماك) والاتجاه الأمريكي، وسيلة للخروج من الأزمة(٨).

ونستخلص من خلال هذا الكتاب، أن الخطيب متأثر بالمنهج الأمريكي في الأدب المقارن، وهو معجب بهنري ريماك ونظرياته في الأدب المقارن. ويطرح قضايا كبيرة انطلاقا من مفهوم الأزمة، لكن إجابته عليها سريعة، وتنطلق من مفاهيم المنهج الأمريكي. يعتمد كثيراً على ترجمة الآراء الأمريكية في الأدب المقارن، فهو يترجم ويصف دون اتخاذ موقف حاسم من المركزية الأورو / أمريكية، ما عدا موقفه الحاسم من المنهج الفرنسي. يكتشف لنا روحي الخالدي كرائد للأدب المقارن في الوطن العربي، وهذه ميزة إيجابية للكتاب. يندرج كتاب الخطيب في إطار النقد الأكاديمي الجامعي، المتحرر نسبياً من ترهل النقد الجامعي. والناقد المقارني حسام الخطيب، يبقى في كتابه هذا ، كما يظهر في

كتاباته الأخرى النظرية حول الأدب المقارن متأثرا بالمنهج الأمريكي المقارن «.. في حين أننا نشارك في المفهوم الأمريكي الأكثر اتساقاً للأدب المقارن»[٩].

حسام الخطيب.. الناقد الثقافي المقارن:

ومن الملاحظ بقوة أنه في كل الحالات فإن التجديد في الدراسة الأدبية، إنما يوجد دائماً خارج المؤسسات التعليمية الرسمية، ظلت مناقشة الأدب من حيث علاقته بالمواقف الحياتية، التي كان الناس يلحون على تأكيدها خارج نظم التعليم الرسمية، ومزيد من التعليم، لأن ما كانت تفعله في ذلك الحين المؤسسة هو إعادة إنتاج ذاتها، وهو ما تميل كل المؤسسات الأكاديمية إلى عمله، إنها تعيد إنتاج المعلمين والممتحنين، الذين يعيدون إنتاج الناس على غرار أنفسهم، وفي غياب هذا الضغط وهذا المطلب من جانب الجماعات، التي كانت خارج النظام التعليمي القائم، انقلب هذا النظام التعليمي على نفسه انقلاباً كبيراً، وأصبح نظاماً احترافياً، وانتقل إلى مستويات أعلى من الصرامة النقدية والطابع المدرسي.

وفي هذا الإطار، يبرز اهتمام الناقد حسام الخطيب بجوانب النقد الثقافي والتربية والتعليم، ويأتي كتابه «ملامح في الأدب والثقافة واللغة» ضمن هذا التوجه الجديد من النقد. يضم الكتاب مجموعة من الأبحاث المتنوعة بين أدب ولغة، وتأرجحها بين الأدب العربي والآداب الأوروبية، وترددها بين تأليف وترجمة، واهتمامها العام بالثقافة والسياسة والاجتماع، منبثق من ينبوع واحد، وهو الالتزام بقضايا الوطن والعصر. وهي تدل على اتساع مدرج اهتمامات المثقف العربي اليوم، وتكاثر المشكلات التي تطرحها الحياة اليومية من حوله وتأزم هذه المشكلات، بحيث يجد نفسه موزعاً بينها، عاجزاً عن الاستقرار على سلم أفضليات معين[١٠].

يطرح الناقد الثقافي جملة من القضايا، متسائلاً أين نحن من قضية اللغة العربية؟ وأين نحن من قضية الثقافة العربية؟ وهي اليوم ممزقة الأوصال. وأين نحن من قضية التعليم؟ وما هي قضية أدبنا؟ وأين موقعه من الحركة الأدبية المعاصرة في العالم؟ إن كثرة القضايا التي تطرحها الساحات الاجتماعية والسياسية والثقافية كفيلة، بأن تشتت المرء وتتناهب اهتمامه، فلا يكاد يحط على مشكلة، حتى تشرئب أمامه مشكلة أخرى أقوى نداء وأفجع استغاثة. ولعل الدراسات التي يضمها هذا الكتاب، تحاول أن تجيب عن علل وأسباب هذا التشتت في الاهتمامات. وتحاول أن تتابع مسلسل الهموم الكبير، الذي يعاصر الثقافة العربية اليوم[١١].

وقد تأثر حسام الخطيب في رؤيته للثقافة والمشاريع الثقافية بأستاذه «ليفيز» عندما كان طالباً في جامعة كمبردج. في الوقت نفسه فإن أولئك الذين فهموا المشروع الأصلي، مثل

« ليفيز» على سبيل المثال، قد تم تهميشهم، والحقيقة المدهشة هي أنهم حاولوا الخروج من الجامعة ليبدأوا من جديد، مشروعهم الأكثر عمومية، ولكن سبب التشكيل الذي كانوا عليهم، وهم في معظمهم جماعة من الناس من عائلات بورجوازية صغيرة، ومن الطبقة الوسطى الكبيرة القائمة المهذبة، التي كانت تظن أنها تمتلك الأدب. اعتبروا أنفسهم مؤسسة.

وهكذا فإن كل الناس الذين قرأوا ما يمكن أن نطلق عليه بحق « دراسات ثقافية » في هذا الاتجاه، من أمثال ، ليفيز، والذين تأثروا به، كانوا يدرسون الثقافة الشعبية والقص الشعبي والإعلان والصحف، ويقومون بتحليل مثير لهذا كله ،وجدوا مع الوقت أن الانتساب لهذه الدراسة ،سيؤدي إلى إعادة إنتاج أقلية خاصة. والحقيقة أنه يمكننا أن نؤكد بقوة أن الدراسات الثقافية، بمعناها الذي نفهمه الآن، وبالنظر إلى دينها لأسلافها في كمبردج، إنما حدثت، في الفصول الموسعة خارج الجامعة. فإن الدراسات الثقافية كانت ذات فاعلية عظمى، وهكذا قد طغت واكتسبت قدراً من الاعتراف الثقافي العام، فيما يتعلق بالكتابات الأخيرة.

وتتجلى جوانب هذا التأثير للنقد الثقافي، كما رآها الناقد الثقافي «ليفيز» في كتاب حسام الخطيب «الثقافة والتربية في خط المواجهة ». يرى الناقد أن المجتمع العربي، يسير في تطوره باتجاه التقدم العلمي والتنظيم الاجتماعي، على أساس القيم التي فرضت نفسها على المجتمعات المعاصرة، سواء أكانت شرقية أم غربية، وهذه القيم هي: الإتقان التقني، الاستهلاك والرخاء، وما أشبه ذلك من القيم. والمشكلة بالنسبة للعربي المعاصر، أنه كلما اقترب من الموروث شعر بالاطمئنان إلى هويته، أو إلى المفهوم السائد عن هويته، ولكنه في الوقت نفسه، شعر بالابتعاد عن روح العصر ومشكلاته ومتطلباته. ولهذا يرى الخطيب: أن الميل الشديد باتجاه الهوية أو الأصالة التاريخية، يحمل في ذاته خطر الانقطاع عن العالم المعاصر، وبالتالي عن إمكان تحقيق الأصالة ذاتها. وفي الوقت نفسه فإن الجنوح الشديد باتجاه المعاصرة والزي الشائع، يحمل في ذاته خطر انقطاع الإنسان والمجتمع عن تاريخه وهويته، وبالتالي يجعله معرضا للغزو ويضعف حاسته التمييزية[11].

ومن هنا يرى الخطيب : أن أنصار الأصالة، يتهمون كل جديد بأنه دسيسة أجنبية وأفكار مستوردة، بل ويشيعون أن كل جديد في طراز الثقافة، إنما يستهدف شيئاً واحداً، هو القضاء على ثقافتنا وأصالتنا. وبالمقابل فإن أنصار المعاصرة يدمغون التقليديين، أي أنصار الأصالة بالتحجر الفكري، والانقطاع عن روح العصر، وعبادة الماضي، ويربطون بين النفوذ الاستعماري، وبين التمسك المتحجر بالقديم. يصل الخطيب بعد عرضه لوجهتي النظر السابقتين إلى ما يلي: يجب أن تصل

الثقافة العربية إلى صيغة فعالة لإقامة توازن خلاق، بين الأصالة والمعاصرة، وهو الكفيل بخلق جو طبيعي من التفكير والإبداع. كيف يتم ذلك: بمعادلة منشودة بين ثلاثة محاور، تفعل فعلها اليوم في تكوين ثقافتنا المعاصرة: الثقافة العربية الموروثة، المتطلبات الثقافية لمجتمع عربي متطور باستمرار، المناخ الثقافي المعاصر في العالم[١٣].

أخذت تعني الدراسات الثقافية بالميديا وعلم اجتماع الاتصالات، والقصص الشعبية أو الموسيقى الشعبية. وهكذا تحولت تحولاً واضحاً في الثمانينات عما عليه الموقف في السابق، ليس فقط لأن الناس أصبحوا أكثر استعداداً - نتيجة التغيرات العامة اجتماعية وشكلية - للارتباط المباشر بالثقافة الشعبية. ومما يمكن الدفاع عنه من الوجهة الثقافية، تحليل المسلسلات والأعمال الدرامية المختلفة، وكذا الروايات البوليسية، وبعدها السوسيولوجي في الدراسات الثقافية. وتنضم إليها كتابات أخرى، تعالج الثقافة نفسها، وموضوعات ثقافية أخرى، في خطابات مختلفة، من بينها الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن.

طرح دوغلاس كلنر تصوره حول ما سماه بالرواية التكنولوجية، وهي تحيل على الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المتطورة، والثقافة الهامشية للشوارع الخلفية. أي تحمل خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في التغير والتحول، تجمع هذه العناصر وتركب فيما بينها في عملية مونتاج تدمج ما هو إنساني بمعناه المعارض، وما هوتكنولوجي مشاغب. يهدف إلى كسر الحدود ما بين الفلسفة والأدب والنظرية الاجتماعية ووسائل الاتصال، من أجل فتح اللغز التكنولوجي والتعامل مع التطور تعاملاً مفتوحاً وغير طبقي يتيح للإنسان، أن يستفيد من هذه المكتسبات وتوظيفها فنيا، مثلما تعامل الإنسان مع الأسطورة، ووظفها لصالح خطابه الإبداعي والفني.

ومع أنها رواية الخطاب الجديد إلا أنها تلتزم بالشرط السردي التقليدي كالحبكة والشخصية والقص، وتمزج العلمي بالخيالي، والفلسفي بالأدبي والبوليسي، مثلما تجمع بين البشري والآلي، وهي نوع من أدبيات الأخلاق السوقية، مما سبق ندرك الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي، وهي النظرية التي سعى دوغلاس كلنر لأن يستنبت لها جذوراً في ثقافة الوسائل، وفي الخطاب السردي التكنولوجي.

نادراً ما تطرح في الساحة الأدبية العربية مسألة الأدب والتكنولوجيا. وعلى الرغم من تزايد ما يمكن أن يسمى بالتسربات التقانية، في الانفتاح العربي المعاصر جداً، ولا سيما في مجال الرواية، يلاحظ أن المؤسسة الأدبية العربية، تنظيراً وتطبيقاً، ماضية في تجاهلها للهجمة التكنولوجية، الكاسحة المتصاعدة يومياً مع انتقال الإنسانية إلى القرن الحادي والعشرين. وقد جرى الحديث دائماً عن

التحديات التكنولوجية، وأيضاً عن المساعدات التكنولوجية للدراسة الأدبية، من خارج الظاهرة الأدبية. ولكن التحدي الراهن الذي تدور حوله الدراسة الأخيرة، التي أنجزها الناقد الثقافي حسام الخطيب، والموسومة بعنوان « الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع »، هو تحد صميمي يدخل في عرض الظاهرة الأدبية وبنيتها، وشكلها المادي الذي تتمثل فيه، وهو الكتابة. فالمناداة عن عدول الكتابة السطرية، وتبني طريقة النص التكويني بمستوييه المفرع والمرفل، لا يعني مجرد تغيير أداة تمثيل التعبير الأدبي وتجسيده وتدوينه، إنما قد تنطوي على عملية تثوير جذرية للإنتاج الأدبي: دراسة ونقداً وتنظيراً وربما إبداعاً أيضاً[١٤].

موضوع بحث كتاب « الأدب والتكنولوجيا »، لا يهدف فقط إلى التعريف بهذه الصيحة الجديدة، التي بدأت تتجاوب أصداؤها في أمريكا الشمالية وأوروبا، ولكن يطمح أيضاً من خلال وضعها في إطار العلاقة المتطورة، صعداً بين الأدب والتكنولوجيا. إن ما تقدمه دراسة الناقد الثقافي الخطيب، ليس إلا تعريفاً مبدئياً، ولكنه شامل، بطريقة الكتابة الحاسوبية المقترحة، مع تركيز على علاقة هذه الطريقة بدراسة الأدب وتدريسه ونقده والتنظير له، وربما إنتاجه، وقد تم كل ذلك في إطار تصورات عامة حول تطورات العلاقة بين الثقافتين الأدبية والتكنولوجية، وربما قوة استمرار التيار الأدبي العريق في وجدان الأجيال. على أنه جرت محاولة في الكتاب، خارج التنظير الغربي، لتفحص الصلة الممكنة بين فن الشروح والحواشي عند العرب، وبين مفهوم النص المتفجر والمفتوح والمفرع (هايبر تكست). كما جرت محاولة أخرى لتطبيق مؤشرات التقرب من نص حديث، لمحمود درويش، بالطريقة التكوينية[١٥].

وقد يتساءل ممثلو الحرس القديم في الأدب المقارن، ربما وبعض القراء البعيدين عن تطورات النظرية المقارنة، عن صلة كتاب حول الأدب والتكنولوجيا بالنقد الثقافي المقارن. يجيب الناقد الثقافي المقارن حسام الخطيب: تحسن الإشارة إلى أنه من أبرز التطورات التي شهدها الربع الأخير من القرن العشرين، توسيع نظرية الأدب المقارن لتشمل الحدود المعرفية، إلى جانب الحدود اللغوية والثقافية والإقليمية، حتى لقد أصبحت في أواخر القرن دراسة موضوعات، مثل علاقة الأدب بالفنون والمعارف الأخرى شديدة الجاذبية للباحثين، ويمكن في ذلك مراجعة سلسلة الكتاب السنوي للأدب العام والمقارن، حيث بدأت تنشر فيه منذ أواخر الثمانينات بيليوغرافيا موسعة، خاصة بتطورات البحث في العلاقة بين الأدب والفنون، وكانت هذه السلسلة قد بدأت عام ١٩٦٨، ولكن الاهتمام بها شهد قفزة نوعية مهمة في أواخر الثمانينات، لتطورات النظرية المقارنية باتجاه دراسة الأدب، من فوق جدران الحدود المعرفية والإبداعية الأخرى، ابتداء من الفنون وانتقالا

إلى الفلسفة والعلوم الإنسانية، ثم العلوم الطبيعية والتطبيقية وغيرها. ومن الطبيعي أن تكون دراسة الأدب والتكنولوجية ينبوعاً ثراً آخر، للتوصل إلى الأسرار المتجاوزة، للحدود في بنية التفكير والتعبير لدى الإنسان[16].

وتشير الدلائل إلى إمكان بزوغ تيار كتابي خالص ذي طبيعة علم / أدبية، مستند إلى المنجزات التكنولوجية والعلمية، ومنطلق منها إلى آفاق الخيال الموغل في المغامرة، ومستعين بالتقنيات الحديثة الحاسوبية، والسمعية والبصرية والحركية، وربما مستعص كل الاستعصاء، على التحديات الحالية لمقومات الإنتاج الأدبي وتصنيفاته. ومما يؤكد هذه التوقعات أن الغالبية العظمى، من المبرزين في الخيال العلمي، ينتمون إلى دنيا العلم وليس إلى دنيا الأدب، فمثلاً الإنجليزي آرثر كليرك، عملاق الخيال العلمي، كما يطلقون عليه في بريطانيا والولايات المتحدة، هو من الفلكيين الرواد وعالم من علماء الرياضيات، فضلاً عن أنه ألف أربعين كتاباً أو أكثر من كتب الخيال العلمي. وهذا الأمريكي أيزاك أسيموف، عالم مشهور من علماء الكيمياء الحيوية، وهذا فريد هويل، عالم فلكي مشهور وعالم من علماء الفيزياء الفلكية، والنمساوي أوتو فريش، والأمريكي ليو سزيلارد، هما عالمان من علماء الذرة. أما الكاتب البولندي المشهور ستانسلو ليم، فهو فيلسوف، وأما كاتب الخيال العلمي السوفياتي الرائد إيفان يفريموف، فقد حصل على درجة عالية في علم البيولوجيا، وكان عالم حفريات نباتية. ويكاد يكون كل كتاب الخيال العلمي قد مارسوا تدريباً علمياً[17].

ولا شك أن الخيال العلمي يشكل جسراً مهماً في العلاقة بين العلم والأدب، ولكن مؤشرات تطوراته تدل على أنه انتقل من جو الوساطة الفكرية، التي سادت نشأته الأولى إلى إمعان في الارتباط بالمادة العلمية، ومتابعة المغامرة التكنولوجية، كما يستفاد من الحكم السابق، الذي يشمل كتاب أمريكا وأوروبا، وكأنه لم يعد جسراً بين ثقافتين بقدر ما أصبح امتداداً شبه أدبي، لمضمون علمي ذي طبيعة مواكبة أو استباقية للعلم، ولا سيما في مجالات الفضاء والبيولوجيا والهندسة والفيزياء، ويزداد تدريجياً اعتماده على التخصص العلمي النوعي، مع الاعتراف بالمقابل أنه يزداد أيضاً اهتماماً بتنمية الوعي الفردي بالمعرفة العلمية، وإبراز مقدرة الإنسان على التكيف، مع معطيات المغامرة العلمية المتوالدة، وهذا طبعاً ليس هدفاً بعيداً عن وظيفة الأدب. إذن مسألة العلاقة التفاعلية بين الأدب والتكنولوجيا، أصبحت موضع اهتمام شديد في الثقافة المعاصرة، وتشير الدلائل إلى أن العقود الأولى من القرن الحادي والعشرين، ستشهد تطورات كبرى في مجال تركيز أسس هذه العلاقة، ومن ثم توظيفها لمزيد من تحريك الأفكار على طرفي المعادلة، ولا سيما عن طريق القفزات المذهلة، التي تحققها الدراسات اللسانية المعاصرة،

في مجال الكشف عن الخصائص البنيوية المشتركة بين لغة الأدب ولغة العلم، وبالتالي تقليص الهوة الفاصلة بينهما، والتي تعرضت لكثير من المبالغة في التقدير على امتداد العصور الغابرة[١٨].

ويبرز الناقد حسام الخطيب بعض الخطوط العامة للثقافة الإلكترونية المنتظرة في القرن الحادي والعشرين، ولعل أهم هذه الخطوط: أنها امتداد لثقافة ما يسمى في العقود الأخيرة، من القرن العشرين بثقافة التكنوقراط، أي ثقافة التخصص الضيق، والمتركز على إتقانية استخدام الآلات المتقدمة المعقدة، والبعد نسبياً عن الثقافات النظرية والأدبية والفنية، والانبتات شبه التام عن مسائل الإيديولوجيا، والفلسفات الأخلاقية ذات الطابع النظري. ولا يعني ذلك التبرؤ من الأخلاق، ولكن تبدو هناك بوادر أخلاقية جديدة، مستمدة من ضرورات التحكم في استخدام الأجهزة ذات التعقيد البالغ، والتنسيق بينها والتخاطب المشترك وغير ذلك، من السلوكات المتعلقة بالمهارات العالية، والرغبة في تفادي الخطأ المدمر أو التصادم غير المقصود. وهنا يكون الفرد أو المجموعة التخصصية أو المهنة الفنية، أو المهمة الدقيقة، هي المحور الذي تدور حوله، وتنبثق منه منظومة الأخلاق والسلوك والرؤية الثقافية[١٩].

إنها بطبيعة الحال ثقافة متجاوزة لخريطة الثقافات الراهنة عند انثناءة القرن، متجاوزة للإيديولوجيا، ومتجاوزة نسبيا للثقافات الوطنية وللموروث الثقافي. وقد تكون أيضاً متجاوزة للثقافات الطبقية والطائفية وثقافات الأقلية المغلقة، لأن إمكانات التسرب هنا، والاختراق مفتوحة من خلال الحاسوب وتسهيلاته المذهلة، القادرة على تقطيع الصلة العضوية الطبيعية للإنسان، في بيئته وطائفته ومجتمعه، وإن كانت هذه النتيجة غير حتمية بالطبع. وهناك ما يشير في ممارسات الحوار المفتوح على الإنترنيت إلى انتقال التوزعات، والتحزبات الإقليمية والعرقية والثقافية، من عالم الواقع إلى عالم الشبكات الإلكترونية وتعكيرها لمناخ الفيض الحر للمعلومات، الذي يفترض أن يمهد الطريق للعولمة الثقافية.

ومن المنتظر أن يؤدي كل ذلك إلى بزوغ إنتاج ثقافي فني إبداعي جمالي، له قوانينه الخاصة التي قد لا تكون بالضرورة امتداداً مباشراً، لمجمل التراث الإنساني الذي استمر عبر العصور الطويلة المنصرمة. والحق إن القرن الحادي والعشرين، وضع اللبنات الأولى لهذا التغيير، ولكن ما قد يحدث في آفاقه قد يكون مختلفا نوعيا عن ما عرف حتى الآن. لقد أثر الناقد الثقافي حسام الخطيب في كتابه ودراسته هذه لعلاقة النص التكويني بالأدب والإبداع، أن يلتزم جانب الحذر في هذا المجال، لأن التغيرات الثقافية والإبداعية والجمالية، تكون بطيئة الإيقاع عادة، وإن كانت هذه المرة ستتجاوز في سرعة إيقاعها كل ما عرف في السابق[٢٠].

ونخلص أن كتاب حسام الخطيب «الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع»، يدخل في صميم نتائج وآفاق وتطورات النقد الثقافي المقارن، أي علاقة الأدب بالتكنولوجيا. وهو الكتاب الأول من نوعه باللغة العربية، الذي يعالج مشكلة العلاقة بين الثقافة الأدبية والتكنولوجية. يتفحص المشكلة في بعديها العالمي والعربي، وآفاقها في الماضي والحاضر والمستقبل. يتابع بوجه خاص التحديات التي يطرحها التفجر التكنولوجي في وجه الخيال العلمي، مع التركيز على التجربة العربية. يعرف بالنص المفرع ويستعرض التأثيرات المرتقبة، لتطورات الكتابة الحاسوبية على قضية الكتابة الراهنة، وعلى الظاهرة الأدبية بوجه خاص: الشفاهية والكتابية، التعبير والترجمة، المعنى والدلالة، التناص، الأدب المقارن، معضلة الإبداع.

يكشف كتاب «الأدب والتكنولوجيا» جذور تجربة النص المفرع في فن الشروح والحواشي العربية، ويقدم لقطات ونماذج متنوعة. يقترح جملة مصطلحات جديدة، تتعلق بالنص المفرع من خلال إطاريها الدلالي والتراثي. يقدم ترجمة كاملة لواحدة من أهم المقالات الشاملة المتعلقة بهيمنة التكنولوجيا على الأدب واللغة، والعلم أيضاً. يقدم بيبلوغرافيا متخصصة للنص المفرع.

الخلاصة في منهج الخطيب الثقافي المقارن:

تتراءى في منهج الناقد الثقافي المقارن حسام الخطيب ملامح منهج ثقافي مقارن، من خلال الممارسة والتطبيق لا من خلال النظرية. وقد بدأت تتبلور أمامه بعض نقاط هذا المنهج، والذي يمكن أن نسميه بالنقد الثقافي. وأهم هذه النقاط:

- العلاقة المتينة بين الأساس الاجتماعي والسياسي، وبين الظاهرة الأدبية الفنية.

- لا يعني هذا أن تدرس الظاهرة الفنية، من خلال الحقائق الاجتماعية والسياسية، بل على العكس تكون الظاهرة الفنية هي نقطة الانطلاق، وتقدم المادة الاجتماعية والسياسية من أجل زيادة إيضاح الظاهرة الفنية، أو من أجل الإسهام في تذوقها أو تقويمها.

- العلاقة بين العوامل الاجتماعية والظواهر الفنية، ليست دائماً على مستوى واحد. والقاعدة هي: كلما كانت الظاهرة الأدبية، تمثل نضجاً فنياً كان تمثل العوامل الاجتماعية أضعف، في حين أنه كلما كانت الظاهرة الأدبية مبتدئة، أو غير ناضجة يكون الكشف عن العوامل الاجتماعية والسياسية أسهل، لأن المادة الأدبية تكون حينذاك أشبه بالمادة الخام.

- إن الإيمان بالارتباط بين العوامل العامة، والإنتاج الأدبي لا ينبغي له أن يرتب على الدارس إتباع منهج متزمت، يحمل خطر ضياع الخواص

الأدبية، في غمرة الدراسة الاجتماعية أو المضمونية، ويجب التفريق دائماً بين الدراسة الفنية،وبين الدراسة الاجتماعية التي لها أهدافها ووسائلها الخاصة.

ونخلص إلى أن النقد في نظر حسام الخطيب، هو محصلة فعاليات ثقافية وأدبية وعلمية، ولذلك يتأخر تطوره عادة، ولا يزهر إلا في بيئة قد قطعت شوطاً جيداً، في مجال التطور الأدبي، يضاف إلى ذلك أن للنقد شروطاً فكرية واجتماعية، وإذا لم تتوفر هذه الشروط: كالتفتح الفكري، والرقي الاجتماعي، ووجود فئة واسعة من القراء، وصحافة أدبية وثقافية، يصعب نمو النقد. وعلى أية حال، ففي نظر الناقد، أن للنقد دوراً كبيراً، ينبغي لنا أن نبشر به، وأن نحاول تمهيد الطريق أمامه، لأن النقد هو الذي يكفل لنا، أن نضع قضية التخطيط الثقافي موضع اعتبار، وقد آن لنا الأوان لكي نفكر في العمل الجدي، على تطوير الثقافة العربية، إلى الحد الذي يسوغ لنا أن نستبشر بمستقبل زاهر للأدب العربي، وبالتالي للنقد العربي.

وهذا الموضوع الذي خص به الناقد الخطيب الأدب بالتكنولوجيا، لا يهدف فقط إلى التعريف بهذه الصيحة الجديدة، التي بدأت تتجاوب أصداؤها في أمريكا الشمالية وأوروبا، ولكن يطمح أيضاً من خلال وضعها في إطار العلاقة المتطورة صعدا بين الأدب والتكنولوجيا. ومن خلال المقارنة بين الأدب والفنون الأخرى، نجد أن الفنون الأخرى: من رسم وموسيقى ونحت وتصوير، أفادت كثيرا من التكنولوجيا، وهذا من أسباب تجاوب الناشئة معها، على حين أن محافظة المؤسسة الأدبية، ولا سيما في البلاد العربية، تؤدي يومياً إلى ابتعاد الأدب عن خضم حركة المجتمع، وتحصر جمهوره في فئات محدودة، بل أحياناً تجعل معاركه نوعاً من الدياليكتيك، المغلق أو سفاح المحارم. إن ما تقدمه دراسة حسام الخطيب ليس إلا تعريفا مبدئيا، ولكنه شامل، بطريقة الكتابة الحاسوبية المقترحة، مع تركيز على علاقة هذه الطريقة بدراسة الأدب وتدريسه، ونقده والتنظير له وربما إنتاجه. وقد تم ذلك في إطار تصورات عامة، حول تطور العلاقة بين الثقافتين الأدبية والتكنولوجية، وربما قوة استمرار التيار الأدبي العريق في مد عصر الثورة المعلوماتية المتفجر.

الهوامش

(١) حسام الخطيب: شهادات النقاد- مجلة فصول- المجلد٩، العددان:٣-٤ فبراير ١٩٩١، ص١٧٤-١٧٦.

(٢) حسام الخطيب: سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط١، ١٩٧٣، ص: ١٠٣.

(٣) حسام الخطيب: تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، مطبعة طربين دمشق، ط١ - ١٩٧٥، ص: ٤٨.

(٤) حسام الخطيب: تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، ص: ٤٥، ٤٩.

(٥) حسام الخطيب: تطور الأدب الأوروبي ونشأة

مذاهبه واتجاهاته النقدية، ص: ٩.

(٦) حسام الخطيب: تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، ص: ١٥٦.

(٧) حسام الخطيب آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق - ١٩٩٩، ص: ١٥.

(٨) حسام الخطيب آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، ص: ٢٠، ٤٨.

(٩) حسام الخطيب: الأدب المقارن- الجزء الأول، مطبعة طربين، دمشق - ١٩٨٦، ص: ٣٦.

(١٠) حسام الخطيب: «ملامح في الأدب والثقافة واللغة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - ١٩٧٧، ص ٣٦

(١١) حسام الخطيب: «ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص: ٧.

(١٢) حسام الخطيب: الثقافة والتربية في خط المواجهة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - ١٩٨٣، ص: ١٤، ١٨.

(١٣) حسام الخطيب: الثقافة والتربية في خط المواجهة، ص: ٧٨.

(١٤) حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق - ١٩٩٦، ص: ٩.

(١٥) حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، ص: ١١.

(١٦) حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، ص: ١٢.

(١٧) حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، ص: ٣٤.

(١٨) حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، ص: ٦٦.

(١٩) حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، ص: ١٧١.

(٢٠) حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، ص: ١٧٢

❖ ❖ ❖

٢١٣

الشعراء المقنّعون في تراثنا

د. كارين صادر *

هو عنصر متمرد علينا رغم كونه ينضوي تحت لوائنا، ومستقل عنا رغم خضوعه الاسمي لسلطاننا. وإن فعل إرادتنا وسيطرتنا عليه تقتصر على انصياعه لنا عندما نحاول تجميل معالمه الخارجية. لكنه يبقى صفحة مشاكسة لنا يرسم عليها العقل والقلب ما نرغب وما لا نرغب بالافصاح عنه، وعنوانا قصريا لكتاب حياة كل منا.

---

* باحثة واديبة من لبنان الشقيق.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

فموضوعنا إذن هو «الوجه الذي نتصافح به قبل الأيدي، ونتحاور به قبل اللسان، وعبثاً نحاول إخفاءه بين راحتي اليدين تارة وتحت اللثام أخرى، خشية إعلانه ما نخفي أو إظهار ما نستر.

وقد وقعت أثناء مطالعتي لكتب الأدب والتاريخ على أعلام كان واحدهم يلقب بـ «المقنع» لأنه كان يخفي وجهه وراء قناع يجعله وجهاً مزيفاً له وسنأتي في مبحثنا هذا على ذكر أهم الأعلام الذين عرفوا بالمقنعين مع تناول الأسباب والظروف التي كانت وراء ذلك. لكن قبلها علينا أن نحدد معنى القناع.

- القناع لغة:

هو ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومحاسنها، وربما سموا الشيب قناعاً لكونه موضع القناع من الرأس. وقناع القلب: غشاؤه. وفي الحديث: أتاه رجل مقنع بالحديد، وهو المتغطي بالسلاح. وقيل هو الذي في رأسه بيضة وهي الخوذة لأن الرأس موضع القناع. وفي الحديث أنه زار قبر أمه في ألف مقنع؛ أي في ألف فارس مغطى بالسلاح.[1]

وكان الجاحظ يقول: إن القناع من سيما الرؤساء. أما التبريزي يقول في تفسير لغته: المقنّع الرجل اللابس سلاحه، وكل مغط رأسه فهو مقنّع. وفي القاموس والتاج: المقنّع: المغطى رأسه بالسلاح أو على رأسه مغفر خوذة.[2]

وقد استعمل هذا القناع الذي شرحنا عدد من أعلام تراثنا جلّهم من الشعراء المجيدين ومن أهمهم:

١- المقنّع الكندي (ت٧٠هـ/ ٦٩٠م):

وهو محمد بن عميرة بن أبي شمر بن فرعان بن قيس بن الأسود بن عبد الله الكندي القحطاني: شاعر من أهل حضر موت مولده بها في وادي دوعن. اشتهر في العصر الأموي، وزعموا أنه كان جميلاً يستر وجهه، فقيل له المقنع.[2]

ويروي لنا الأصبهاني خبره فيقول: المقنع لقب غلب عليه لأنه كان أجمل الناس وجهاً، وكان إذا سفر اللثام عن وجهه أصابته العين. قال الهيثم: كان المقنع أحسن الناس وجهاً وأمدّهم قامة وأكملهم خلقاً، فكان إذا سفر لقع أي أصابته أعين الناس فيمرض ويلحقه عنت ومشقة، فكان لا يمشي إلا مقنعاً.

وهو شاعر مقل من شعراء الدولة الأموية، وكان له محل كبير وشرف ومروءة وسؤدد في عشيرته. وكان عمير جده سيد كندة، وكان عمه عمرو بن أبي شمر ينازع أباه الرئاسة ويساجله فيها فيقصر عنه. ونشأ محمد فكان متخرقاً في عطاياه، سمح اليد بماله لا يردّ سائلاً عن شيء حتى أتلف كل ما خلفه أبوه من مال، فاستعلاه بنو عمه عمرو بن أبي شمر بأموالهم وجاههم. ولما هوي بنت عمه عمرو وخطبها إلى إخوتها ردّوه وعيّروه بتخرّقه وفقره وما عليه من الدين، فقال أبياتاً رائعة دارت على الألسن من عصر إلى عصر حتى باتت مضرب مثل ولسان حال كل من يلقى قساوة وظلماً من أقاربه. يقول فيها:

وإن الذي بيني وبين بني أبي
وبين بني عمي لمختلف جداً
فما أحمل الحقد القديم عليهمُ
وليس رئيسُ القوم من يحمل الحقدا
وليسوا إلى نصري سراعاً وإن همُ
دعوني إلى نصرٍ أتيتهمُ شدّا
إذا أكلوا لحمي وفرت لحومهم
وإن هدموا مجدي بنيتُ لهم مجدا
تعاتبني في الدّين قومي وإنما
تديّنتُ في أشياء تُكسبهم حَمدا

وتروى هذه الأبيات لحاتم الطائي كما تنسب أيضاً إلى محرز بن شريك الحميري.

وقد بلغ المقنع الكندي من الشهرة في عصره ما جعل أشعاره تنشد في مجالس الخلفاء في معرض الإعجاب والاستشهاد، ومن ذلك نورد ما جرى في مجلس الخليفة عبد الملك بن مروان، وكان أول خليفة ظهر منه بخل. وكان قد سأل مجالسيه مرة: أي الشعراء أفضل؟ فقال له كثير بن هراسة معرّضاً ببخل عبد الملك: أفضلهم المقنع الكندي حيث يقول:

إني أحرّض أهل البخل كلهم
لو كان ينفع أهلَ البخل تحريضي
ما قلّ مالي إلاّ زادني كرماً
حتى يكونَ برزق الله تعويضي
والمالُ يرفعُ من لولا دراهمُه
أمسى يُقلّبُ فينا طرفَ مخفوض
لن تُخرجَ البيضُ عفواً من أكفهمُ
إلا على وجعٍ منهم وتمريض
كأنها من جلودِ الباخلين بها
عند النوائب تُحذى بالمقاريض(٤)

فقال عبد الملك –وقد عرف ما أراد-: والله أصدق من المقنع حيث يقول «والذين إذا أنفقوا لم يسرفوا ولم يقتروا»(٥)

وكان المقنع الكندي من رهط وضاح اليمن وأبي زبيد الطائي، وكانوا جميعاً يردون مواسم العرب مقنّعين يسترون وجوههم خوفاً من العين وحرصاً على أنفسهم من النساء لجمالهم(٦). ولذا لا بد من الترجمة لهما:

٢- وضاح اليمن (٩٠هـ/٧٠٨م):

وهو عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد كُلال بن داذ بن أبي جمد. أما وضاح فلقب غلب عليه لجماله وبهائه. ثم يختلف في تحقيق نسبه فيقول قوم: إنه من أولاد الفرس الذين قدموا اليمن مع وَهْرز لنصرة سيف بن ذي يزن على الحبشة. ويزعم آخرون أنه من آل خولان بن عمرو بن قيس بن معاوية بن جُشم بن عبد شمس بن وائل بن الغوث بن قطن القحطاني.

وكان وضاح اليمن شاعراً رقيق الغزل عجيب النسيب، ومن أجمل العرب. وكان أبوه إسماعيل بن داذ، فمات أبوه وهو طفل فانتقلت أمه إلى أهلها وانقضت عدّتها فتزوجت رجلاً من أهلها من أولاد الفرس. وشبّ وضاح في حجر زوج أمه فجاء عمّه وجدّته أم أبيه ومعهم



جماعة من أهل بيته من حمير ثم من آل ذي قيفان ثم من آل ذي جدن يطلبونه، فادّعى زوج أمه أنه ولده فحاكموه فيه وأقاموا البيّنة أنه ولد على فراش إسماعيل بن عبد كُلال أبيه، فحكم به الحاكم لهم، ثم مسح يده على رأسه وقد أعجبه جماله وقال له: اذهب فأنت وضاح اليمن لا من أتباع ذي يزن (يعني الفرس الذين قدم بهم ابن ذي يزن) فعلقت به هذه الكلمة منذ يومئذ فلقب «وضاح اليمن»[٧]. وغالباً ما كان يتقنع خوفاً من العين بسبب الجمال الذي حباه به الله.

وكان وضاح يهوى امرأة من أهل اليمن يقال لها «روضة بنت عمرو» فذهبت به كل مذهب وخطبها فامتنع قومها من تزويجه إياها لاشتهار أمره معها، فقال:

يأيها القلبُ بعضَ ما تجد
قد يعشق المرءُ ثم يتّئدُ
قد يكتمُ المرءُ حبّه حقباً
وهو عميدٌ وقلبُه كمِدُ
ماذا تريدين من فتى غزلٍ
قد شفه السُقم فيك والسهدُ
يهددوني كيما أخافهم
هيهات أنى يُهدَد الأسدُ

وزوّجت روضة غيره، فمكثت مدة طويلة، ثم أتاه رجل من بلدها فأسرّ إليه شيئاً فبكى. فقال له أصحابه ما لك تبكي؟ وما خبرك؟ فقال: اخبرني هذا أن روضة جذمت وأنه رآها قد ألقيت مع المجذومين.

ولما كان في سفر مع أصحابه استوقفهم وعدل عنهم ساعة ثم عاد إليهم وهو يبكي، فسألوه عن حاله فقال: عدلت إلى روضة فأصلحت من شأنها وأعطيتها صدراً (بعضاً) من نفقتي وجعل يبكي غماً بها. وله فيها الشعر الكثير.[٨]

وقد أحب بعدها أم البنين، وهي بنت عبد

العزيز بن مروان وزوج الوليد بن عبد الملك، وكانت جميلة فاتنة، يشهد بذلك شعر عبيد الله بن قيس الرقيات فيها. وقد استأذنت زوجها في الحج فأذن لها، فبلغت مكة في جوار حسان لم ير أهل مكة مثلهن، وكنّ سافرات يتعرّضن للغزلين من أهل الحجاز.

وكان الوليد قد توعّد الشعراء إن تغزلوا بالملكة أو إحدى وصائفها، لكن الملكة كانت تريد أن يتغزل بها الشعراء كما تغزلوا بأخت زوجها فاطمة بنت عبد الملك امرأة عمر بن عبد العزيز، وكما تغزلوا بسكينة بنت الحسين، وكما تغزلوا ببنت معاوية من قبل، وكما كانوا يتغزلون بكل شريفة وردت مكة. وهم لا يريدون بذلك إثماً ولا نكراً وانما يذهبون في ذلك مذهب المدح والدعاية. فطلبت إلى كثير وإلى وضاح أن يذكراها، فأما كثير فخاف الخليفة وأراد أن يرضي الملكة فذكر جارية لها يقال لها «غاضرة»، وأما وضاح فتغزل بالملكة نفسها ولم ينقل لنا الرواة ما قال فيها.[٩]

وبعد هذا وقع كل منهما في نفس الآخر، وصارت أم البنين ترسل إليه فيدخل عليها ويقيم عندها، فإذا خافت وارته في صندوق عندها وأقفلت عليه. ومما قال فيها وقد مرضت:

حتامَ نكتم حزننا حتّاما
وعلامَ نستبقي الدموع علاما
إن الذي بي قد تفاقم واعتلى
ونما وزاد وأورث الأسقاما
قد أصبحت أم البنين مريضة
نخشى ونُشفق أن يكون حماما
يا ربِّ أمتعني بطول بقائها
واجبر بها الأرمال والأيتاما
واجبر بها الرجل الغريب بأرضها
قد فارق الأخوال والأعماما[١٠]

وفي مرة أهدي للوليد جوهر ثمين له قيمة فأعجبه واستحسنه، فدعا خادماً له فبعث به معه إلى أم البنين، فدخل الخادم عليها مفاجأة ووضاح عندها فأدخلته الصندوق وهو يرى، فأدى إليها الرسالة ودفع إليها الجوهر ثم قال لها: يا مولاتي هبيني منه حجراً. فقالت: لا يا ابن اللخناء ولا كرامة. فرجع إلى الوليد فأخبره بخبرها، فكذبه وأمر به فوجئت عنقه. ثم دخل عليها فوجدها جالسة في ذلك البيت تتمشط، وقد وصف له الخادم الصندوق الذي أدخلته فيه، فجلس عليه ثم قال لها: يا أم البنين، ما أحب إليك هذا البيت من بيوتك! فلم تختارينه؟ فقالت: أجلس فيه وأختاره لأنه يجمع حوائجي كلها، فقال لها: هبي لي صندوقاً من هذه الصناديق، فقالت له: خذ أيها شئت، فقال: هذا الذي جلست عليه، فقالت: خذ غيره فإن لي فيه أشياء احتاجها، فرفض وأخذه، ودعا بالخدم وأمرهم بحمله حتى انتهى به إلى مجلسه ثم دعا عبيده فأمرهم بحفر بئر في المجلس عميقة، وقال: يا هذا إنه بلغنا شيء إن كان حقاً فقد كفّناك ودفناك ودفنا ذكرك

وقطعنا أثرك على آخر الدهر، وإن كان باطلاً فإنا دفنا الخشب، وما أهون ذلك، ثم قذف به في البئر وسوى الأرض وردّ البساط، وجلس الوليد عليه.

وما رئي بعد ذلك اليوم لوضاح أثراً في الدنيا وما رأت أم البنين لذلك أثراً في وجه الوليد حتى فرق الموت بينهما.

٣- أبو زُبيد الطائي(٢٦هـ/٦٨٢م):

هو المنذر بن حرملة الطائي القحطاني، أبو زبيد: شاعر قديم معمر من نصارى طيّء. عاش زمناً في الجاهلية، وكان يزور الملوك ولا سيما ملوك العجم لعلمه بسيرتهم وأدرك الإسلام ولم يسلم.

استعمله عمر على صدقات قومه وقال البغدادي بأنه لم يستعمل نصرانياً غيره. وكانت إقامته على الأغلب عند أخواله بني تغلب بالجزيرة الفراتية وانقطع إلى منادمة الوليد بن عقبة أيام ولايته الكوفة في عهد عثمان.(١١)

وكان من زوار الملوك وخاصة ملوك العجم، وعالماً بسيرهم، وكان عثمان بن عفان يقربه على ذلك ويدني مجلسه. ويروى نقلاً عن ابن الكلبي أنه كان ممن يدخل متنكراً لجماله، وغالباً ما كان يصحبه وضاح اليمن والمقنع الكندي، وهم جميعاً من الشعراء المليحي الوجوه والقصائد.

ويروى أنه لما صار الوليد بن عقبة إلى الرقة واعتزل علياً ومعاوية، صار أبو زبيد إليه فكان ينادمه. وكان يحمل في كل يوم أحد إلى البيعة مع النصارى. فبينما هو يوم أحد يشرب والنصارى حوله رفع بصره إلى السماء فنظر ثم رمى بالكاس من يده وقال:

إذا جُعل المرءُ الذي كان حازماً
يُحَلُّ به حلَّ الحُوارِ ويُحملُ
فليس له في العيش خيرٌ يريده
وتكفينُهُ ميْتاً اعفُّ وأجملُ(١٢)

وكان أبو زبيد قد شهد في حياته من الأسد مشهداً ورأى منه منظراً أرعبه وجعله يقول فيه أشعاراً كثيرة حتى إن قومه قد لاموه على كثرة وصفه للأسد مخافة أن تسبّهم العرب فأجابهم وأمسك.

ومات أبو زبيد بالكوفة بعد أن بلغ من العمر أرذله، ودفن على البلخ وهو نهر بالرقة إلى جانب قبر الوليد بن عقبة.

ولم يقتصر أمر ارتداء القناع على الشعراء فقط بل تعداه إلى أعلام آخرين ولم يكن الجمال دوماً هو الدافع إلى التقنع فلعل القبح وتشويه الخلقة يكونان من الدوافع الأكثر إلحاحاً وحثاً للتستر خلف قناع، وهذا ما كان عليه حال صاحبنا المقنع الخراساني.

٤- المقنع الخراساني(ت١٦٣هـ/٧٨١م):

هو عطاء المروي من أهل مرو الخراساني: مشعوذ مشهور ادعى الربوبية من طريق

التناسخ فتبعه قوم من السفهاء وقاتلوا في سبيله. واشتهر أمره سنة ١٦١هـ/٧٧٩م، فوجه إليه المهدي العباسي سعيداً الحرشي فحصره في قلعة سيام بما وراء النهر ثم دخل القلعة واحتز رأسه، وبعث به إلى المهدي العباسي وقتل من بقي من أشياعه. وكان يلقب بالمقنع الخراساني لأنه كان مشوه الخلق أعور وكان لا يسفر عن وجهه بل اتخذ وجهاً من ذهب فتقنع به لئلا يُرى فلقب بالمقنع[١٣].

وكان عطاء في أول أمره قصارا من أهل مرو، وكان يعرف شيئاً من السحر والنيرجات فادعى أن الله سبحانه وتعالى تحوّل إلى صورة آدم ولذلك قال للملائكة: «اسجدوا له»، فسجدوا إلا إبليس فاستحق بذلك السخط، ثم تحول من آدم إلى صورة نوح عليه السلام، ثم إلى صورة واحد فواحد من الأنبياء عليهم السلام والحكماء حتى حصل في صورة أبي مسلم الخراساني المقدم، ثم زعم أنه انتقل إليه منه.

وأبو مسلم الخراساني (١٣٧هـ/٧٥٥م)، هو مؤسس الدولة العباسية وأحد كبار القادة. ولد في ماه البصرة مما يلي أصبهان، واتصل بإبراهيم بن الإمام محمد من بني العباس فأرسله داعية إلى خراسان، فاستمال أهلها وقاتل مروان بن محمد وزالت الدولة الأموية. ورأى المنصور فيه ما أخافه أن يطمع في الملك فقتله. وكان فصيحاً مقداماً داهية حازماً، وكان أقل الناس طمعاً مات وليس له دار ولا عقار ولا عبد ولا أمة ولا دينار.[١٤]

وقد قبل قوم دعوى عطاء وعبدوه وقاتلوا دونه مع ما عاينوا من عظيم ادعائه وقبح صورته، وكان غلب على عقولهم بالتمويهات التي أظهرها لهم بالسحر والنيرجات. وكان من جملة ما أظهره لأشياعه صورة قمر يطلع ويراه الناس من مسيرة شهرين ثم يغيب عنهم. قال المعري يذكره في بيت من قصيدة طويلة:

أفق إنما البدر المقنع رأسه
ضلال وغي مثل بدر المقنع.

واليه أشار أبو القاسم هبة الله بن سناء الملك الشاعر في جملة قصيدة طويلة قوله:

إليك فما بدرُ المقنع طالعاً
بأسحر من ألحاظ بدر المعمم

وبعد أن شاع أمره وثار الناس عليه، أرسل المهدي فرقة للقضاء عليه بقلعة في سنام بما وراء النهر، فحصروه فيها، فلما أيقن بالهلاك جمع نساءه وسقاهن سماً فمتن، ثم تناول بقية السم فمات ودخل المسلمون القلعة فقتلوا من بقي فيها من أشياعه.

وأما القلعة فحدث ابن خلكان أنه لم يجد أحداً قد حدد مكانها ليذكرها، لكنه، لكنه رأى في كتاب ياقوت في باب سنام أنها أربعة مواضع، والموضع الرابع منها سنام قلعة عمرها المقنع الخراساني الخارجي بما وراء النهر ثم عثر بعدها في أخبار خراسان أنها حي وأنها من رستاق كش والله أعلم[١٥].

الهوامش

١- ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مادة (قنع)
٢- الزبيدي، تاج العروس، مصر، المطبعة الخيرية، ١٣٠٦هـ، مادة: (قنع)
٣- الزركلي، الأعلام، بيروت، دار العلم للملايين، ط١٩٩٩، ٩، ٦/ ٣١٩، السيد، فؤاد، معجم الألقاب والأسماء المستعارة، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٠، ص٣٠٨.
٤- الأصبهاني، الأغاني، تحقيق علي البجاوي، بيروت، دار إحياء التراث العربي، لا تاريخ، ١٧/ ١٠٨.
٥- سورة الفرقان: ٦٧.
٦- الأصبهاني، الأغاني، ٦/ ٢١١.
٧- المصدر نفسه، ٦/ ٢٠٩.
٨- نفسه، ٦/ ٢١٢.
٩- حسين، طه، حديث الأربعاء، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، ط٢، ١٩٨٠، ١١/ ٢٣٦.
١٠- الأصبهاني، الأغاني، ٦/ ٢٢٦.
١١- البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٦، ١٥٥/.
١٢- الأصبهاني، الأغاني، ١٢/ ١٣٧.
١٣- السيد، معجم الألقاب، ص٣٠٨.
١٤- الزركلي، الأعلام، ٣/ ٣٣٧.
١٥- ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، ١٩٩٤م، ٢/ ٢٦٣.

❖ ❖ ❖

٢٢١

البعدُ اللغوي: الجدليةُ المستمرة في النص العربي

د. بغداد عبد المنعم ❊

في مرات قليلة يصح انطباقُ المبدأ على المنتهى ويصحّ أنْ نصل إلى المنتهى ونشهدُه وإنْ كنا ما زلنا في السطور الأولى.. أقولُ يصحّ ذلك ما دامتْ هذه السطور ستغامرُ صوبَ اللُّجات اللامتناهية لـ (اللغة العربية)..

فنقول في المبدأ وفي المنتهى، إنّ الأمة العربية خرجتْ من لغتنا وذلك منذ وجودها الأول في الجزيرة العربية وما حولها.. إلى وجوداتها الناهضة والحضارية التي امتدت على جزءٍ كبيرٍ من العالم القديم، فـ العربيةُ ليست إحدى تكوينات الأمة بل أمها.. أمّ الوجود العربي.. وتلك هي الخصوصيةُ فوق التقليدية في البُعد اللغوي العربي..

❊ باحثة ومتخصصة بالتراث العربي (سورية).

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

في التقاليد القومية لـ اللغة

ولكنْ، في التقاليد القومية الفكرية والواقعية تُشكل اللغةُ رابطاً مهماً يجمعُ الأمة ويضفي عليها تراصاً أكبر واستمراريات ثقافية منسجمة ومتوحدة ومنتقلة عبر الأزمان بمنظوماتها ومحمولاتها.. وأيضاً بتطوراتها.. فإن كانت اللغةُ في التقاليد الفكرية الموضوعية «نسق من الإشارات والرموز» وأداةٌ في المعرفة واستعادة منتجات الثقافة .. وكونها ترتبط بالتفكير ارتباطاً وثيقاً لأن أفكار الإنسان تُصاغُ دوماً في قالب لغوي، حتى في حال تفكيره الباطني، وإنَّا نلاحظ أنَّ في اللغة فقط تحصلُ الفكرةُ على وجودها الواقعي، وبفضل اللغة يتم التفكير المجرد واستكشاف ما للأشياء من صفات داخلية عميقة وقوانين تطورها.

والعلاقة بين اللغة والحضارة بدأتْ من النقطة الأولى التي وضعت نتائج النشاط الذهني وإنجازات العلم بمتناول الجميع بحيثُ تُحفظ للأجيال القادمة ويكونُ هذا شرطاً للتواصل التاريخي في تطور المعرفة.

اللغةُ العربية: صنعتْ الانفتاح العربي الأول

العربية لغةٌ.. نعم ولكن ليس هذا كلُّ شيء.. وهي لغةٌ يتحدثها طيفٌ واسعٌ عميقٌ الانتماء إليها.. ولكن ليس هذا كل شيء أيضاً.. وهي اللغةُ اليومية والثقافية للمجال الجغرافي الشاسع بين المحيط والخليج..

وهي اللغةُ المقدسة للمجال الإسلامي الأكثر اتساعاً المحيط بنواة المجال العربي..

ذلك أنها اللغةُ التي استوتْ منها آياتُ القرآن الكريم فرساً رُسُوّهُ الأبدي فوق المنجزات النسبية للإنسان.. دخلتْ في اختماراتها التاريخية الطويلة في غموض وصحرائية الجزيرة العربية.. وكأنها صيغتْ من أفواه كلِّ شياطين الشعر المرافقين لشعب من الشعراء.. ومن طليعتهم التي صنعتْ القصائد الذهبية الخالدات فعُلّقتْ على جدران البيت العتيق تمهيداً لأمر مهم سوف يتحدى العرب في عليائهم اللغوية وسوف يرضخون.. وسوف يسجدون.. وهكذا.. تُشكّلُ اللغةُ العربية الجدليةَ الأولى في التكوين الفكري العربي.. فعَبْرَ هذه المشكلة الحضارية عبرَ العربُ من غموضهم العربي الضيق إلى الآفاق في الجهات الأربع وحملوا معهم بُعداً ليس ثابتاً على الإطلاق.. حملوا معهم كوناً بـ كواكبه وشموسه ومداراته، ما لبثت كواكبُهُ العديدة أن أعطت تمايزها عبر الجغرافيا وعبر التاريخ..

إنها (العربيةُ) المشكلةُ التي صنعتْ الانفتاح العربي الأول الذي خرجَ من ليل وموج امرئ القيس الكندي (وليل كموج البحر أرخى سدوله..) من ليله الصحراوي وبحره الجنوبي.. هذا الانفتاح الذي جعل المضيقَ بين البحر والمحيط مضيقاً عربياً (مضيقَ جبل طارق).. لقد انفتحَ البحرُ على





المحيط بينما تحولت الذكرى إلى شجى رقيق يشبهُ الأبعادَ الأوقيانوسية للمحيط الأطلسي الذي غدا قريباً من العرب في الأندلس.. وغدا لـ (العربية) عواصمُها الجديدة غير الصحراوية.. ألم تكن (العربية) الحواء الجديدة في كلمات ابن زيدون حتى نصلَ في زمانِ الوصل الأندلسي إلى لغة عربية نسيمية وشفافة:

(وللنسيم اعتلال في أصائله
كأنه رقَّ لي فاعتل إشفاقا)..

ولاترسو (العربيةُ) المنفتحة في الهيامانات الشعرية فقط، إنها ملءُ كلِّ شيء.. إنها ملءُ المنتج العلمي النوعي في العلوم والتكنولوجيا الذي غطا زمنَ النهضة الحضارية العربية بدءاً من القرن الثالث الهجري وحتى القرن التاسع حيْن سقوط غرناطة.. وكان قد سبق هذا السقوط بزمنٍ طويل عبورُ المؤلفات المتميزة والإبداعية والإشكالية عبر جسر الأندلس وصقيلية إلى نهضة أوروبا التي كرّست إليها كلَّ العلوم التي أنتجتها (العربية).. بدءاً من (سوسيولوجيا ابن خلدون) إلى التجديدات الفلسفية الجريئة لابن رشد.. إلى العلوم الدقيقة والمخبرية والتي كان من بين انتقالاتها الأكثر أهميةً انتقال علم الجراحة بأدواته وتنصيلاته عبر نص عربي واضح ومتمكن ومزدهر للطبيب العربي أبي القاسم الزهراوي.. وانها أيضاً الانتقالات الشعرية التي تآخت وتحاورت مع اللغات الإسبانية المحلية..

خرج العربُ من صحرائهم ومعهم لغتهم وقرآنهم فقط وامتدوا فوق مساحات العالم القديم كلها.. واستخرجوا من لغتهم طاقاتٍ عابرةً لجغرافيات عديدة ولتنوعات مجتمعية شديدة الاختلاف، كان لهذه الطاقات ذات

المحتوى اللغوي غير العادي فعلا التأسيس والتخليق في البناء الحضاري العربي.. التأسيس الذي تضمن التوثيق المعجمي بشكليه اللفظي والمعنوي والاكتشافات النحوية في قواعد اللغة العربية والتي بدأت في القرن الهجري الأول، غير أنَّ فعل التخليق تأخر إلى القرن الرابع الهجري لتغدو اللغةُ العربية لغةً عالية في المستوى الأول وهو المستوى الإسلامي وفي المستوى الثاني وهو المستوى الأبعد غير الإسلامي..

وبالنسبة للمستوى الأول لم تكن اللغةُ العربية مجرد لغة المصطلح العلمي أو لغة الإجراء الإداري بل كانتْ لغة متماهية في وجدان المسلمين وفي تفكيرهم النظري الداخلي، فهي لغتهم في النص الفقهي وفي النص التفسيري للقرآن الكريم وكذلك في النص الشعري البعيد المدى مثل نص ابن سينا في النفس والذي فاتحته:

هبطتْ إليكَ من المحل الأرفع

ورقـــاء ذاتُ تـعــزز وتمـنـع

وهو المبدع المتنوع والنوعي بـ (اللغة العربية) لـ (الحكمة المشرقية) و (القانون في الطب) و (الشفاء) و (الإشارات والتنبيهات) نسقٌ نادرٌ من المؤلفات الطبية والفلسفية والتي دخلتْ بعروبتها الخالصة في التاريخ الطبي والفلسفي للعالم.

في هذا البُعد اللغوي كَمَنَتْ المرونةُ والتطور مما جعلَ هذه النصوصُ التراثيةُ تمتطي تراثات الحضارات موجهةً إياها إلى أهداف جديدة شمولية واستراتيجية..

اغترابُ اللغة العربية استشراقياً

شَكَّلتْ اللغةُ العربية طرفاً مُهماً وفاعلاً بل الطرفَ المانح في الحوار الحضاري الطويل بين التراث العربي والعرب وأوروبا، فنجدُ أنَّ اللغةَ كانتْ أولى الوسائل التي عَبَرَ من خلالها الاستشراق إلى التراث العربي والعلوم العربية، فولدت بذلك المعجمات الاستشراقية تجسيداً للآليات الأولى التي اقتحمت هذا التراث. ففي إسبانيا وفي القرن الثالث عشر الميلادي ظهر أقدمُ معجم عربي – لاتيني ليشكل ذلك بدايةَ سلسلة طويلة من المعجمات والدراسات والإصداراتُ كان من بين أكثرها أهميةً التعرف الاستشراقي على جغرافية المنطقة العربية وسكانها وبالتالي حضارتها وقد شكل ذلك تعبيراً عميقاً عن شكل من أشكال الحوارات الحضارية العالمية وإن بقي هذا الحوار محكومٌ بتناقضاته التاريخية طويلة الأجل..

فمن الأمثلة المهمة في هذا المجال ما أنتجه الإستشراقُ الفرنسي في نهاية القرن الثامن عشر إذ قام البارون سيلفستر دي ساسي بوضع كتاب حمل اسم «التحفة السنية في علم العربية» وقد تكررتْ طبعاته وترجماتُهُ إلى الإنكليزية والألمانية والدانماركية، وكان لهذا المستشرق عدد من التلاميذ الذين نشروا كتباً في اللغة العربية، منهم فلهلم فريتاج الذي

وضع «المعجم العربي – اللاتيني» في أربعة أجزاء. ومن تلاميذه أيضاً جوستاف فلوجل الذي صنّف كتاباً في مدارس العرب النحوية.. ويبقى من أبرز الإصدارات في مجال العمل المعجمي كتاب المستشرق الهولندي دوزي «ملحق وتكملة القواميس العربية» في جزأين وتمّ طبعهُ عدة مرات من ليدن وباريس بين سنتي /١٨٧٧ – ١٩٢٧/.

أما كتاب وليم رايت الذي وضعه بالإنكليزية في سنة /١٨٥٩/ «في النحو العربي» فقد ظلَّ مُعتمداً في تدريس اللغة العربية لا سيما في البلدان الناطقة باللغة الإنكليزية، وقد تعددت طبعاته خلال السنوات التالية.

توالتْ مثل هذه الإصدارات الاستشراقية لمعجمات ودراسات نحوية وقواعدية خدمت مهمة الاستشراق خلال زمن يقارب العشرة قرون (!) وتبقى هذه المعجمات من خصوصيات الاستشراق فهي «منهُ» و«لهُ» كانت من ضمن أدواته الفاعلة في تناولاته المُكثَّفة للتنويعات الثقافية والعلمية في التراث العربي فكّوّن بذلك نتائجه الخاصة.

وهكذا احتملتْ اللغةُ العربية وجوداً حضارياً مختلفاً هو: وجودها الاغترابي في المحافل الاستشراقية..

وتبقى الخصوصيةُ غير التقليدية للغة العربية أمراً تظهرُ نتائجُهُ للآخر، أمّا من يعرف كنههُ وروحَهُ وجمالياته الخفية فهم العرب وحدهم بأطيافهم الوجودية الحضارية التاريخية والمستقبلية.

المراجع

١- لسان العرب، ابن منظور المصري، دار المعارف، ج.م.ع (عرب).
٢- المستشرقون، نجيب عقيقي، دار المعارف – القاهرة ج.م.ع.ط٤.
٣- تاريخ حركة الاستشراق، فوك يوهان، ترجمة عمر لطفي العالم، دار قتيبة، دمشق ط١– ١٩٩٦.
٤- أثر الحضارة العربية الإسلامية على أوروبا، مونتغمري واط، ترجمة جابر أبي جابر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١.
٥- الزهراوي، كتاب التصريف لمن عجز عن التأليف، مخطوط منشور بطريقة التصوير – معهد العلوم العربية والإسلامية – فرانكفورت- ألمانيا.
٦- ابن أبي اصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، شرح وتحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.
7- Hamarneh & Sonnedecker. A pharmaceutical View of Abulcosis Al Zahrawi in Moorish Spain p. 25

❖ ❖ ❖

٢٢٦

«حوليات كركميش/ جرابلس الأثرية»

د. سهيل الملاذي*

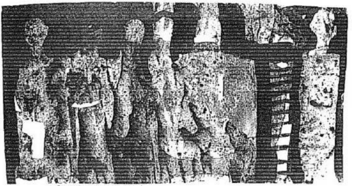
إلى زمن ليس ببعيد جداً لم يكن الكثيرون يعرفون سرّ العلاقة التي تربط جرابلس هذه المدينة التي تقوم غرب نهر الفرات، ما بين السفح الأيمن لواديه، والطرف الشرقي لجبل عَليّ الكلسي، على بعد حوالي ١٢٠ كم شمال شرق حلب، بمدينة كركميش الأثرية التي تجاورها شمالاً، على الجانب التركي من الحدود.

والحقيقة إنّهما مدينة واحدة، يفصل بينهما اليوم الخط الحديدي لقطار الشرق السريع، الذي أنشأه الألمان (حلفاء الدولة العثمانية) في مطلع القرن العشرين، ليصل مابين برلين وبغداد. والعلاقة بينهما تشبه ما يربط مدينة تدمر المأهولة اليوم بالمدينة الأثرية التي تجاورها.

---

* باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.



لقد تعاقبت على هذه المنطقة حضارات متعددة وشعوب شتى، ظلّ ما خلفوه من آثار شاهداً على أهميتها التاريخية عبر العصور.

ففي الشمال على الجانب التركي من الحدود نجد قلعة كركميش وآثارها الفنية المختلفة ومنحوتاتها الجميلة، في حين نجد بقايا أثرية ومدافن محفورة في السفح الشرقي لجبل عَلّي، بعضها يعود إلى العهدين الروماني والبيزنطي.

وإذا ما انحدرنا تسعة كيلو مترات جنوب جرابلس، وجدنا تلّ العمارة أو العمارنة، وهي قرية تنسب إلى عشيرة العمارنة التي استقرت فيها، وتقع على السفح الشمالي والشمالي الغربي لهضبة كلسية، تطل شرقاً على زور (سهل) الفرات، وتطل غرباً على ضفة وادي العمارنة، الذي وجدت على ضفته الأخرى إلى الغرب كهوف تعود إلى العصرين الروماني والبيزنطي، وعثر فيها على كسر فخارية، كما يقوم تل أثري على مسافة ٣٠٠م شمال شرق القرية.

بدأ الاهتمام بهذا الموقع الأثري المهم منذ نهاية القرن السابع عشر الميلادي، حين شرع الرحالة الأجانب يتوجهون إليه، ويكتبون عن أهميته الأثرية. كان منهم موندريل (H.Maundrell) الذي قصده عام ١٦٩٩، و(بوكك R.Pococke) الذي زاره في عام ١٧٣٧.

وقد لفتت كتاباتهم انتباه قناصل الدول الأوروبية في حلب، الذين كان معظمهم يهتم بالآثار. وكانت حلب- نظراً لموقعها التجاري ومكانتها الحضارية- أسبق مدن الشرق لاستضافة القنصليات الأجنبية.

وهكذا قصد (دروموند Drumond) قنصل إنكلترا العام في حلب المنطقة في عام ١٧٥٤، وأعدّ أول مخطط لموقع كركميش، وأضاف إليه رسماً لمنحوتة حثية فنية جميلة، تمثل بسذاجة ما يشبه راهباً مسيحياً بملابسه الدينية.

ثم خمدت فورة البحث الأثري ما يقارب ثمانين عاماً، إلى أن قدم العالم (تشيسني Chesney) عام ١٨٣٤على رأس بعثة أثرية لمتابعة المحاولات لاكتشاف أصل المدينة واسمها القديم، لكنّ الجهود لم تحرز تقدماً ملحوظاً إلاّ في عام ١٩٧٦، حين تمّ التعرف للمرة الأولى على أنّ الاسم القديم للمدينة هو كركميش. ويعود الفضل في هذا الكشف إلى (سكين Skene) قنصل إنكلترا العام في حلب، بمساعدة (سميث G.Smith) العالم في الآثار الآشورية، اللذين قاما بفحص الموقع ودراسة آثاره، وتوصلا إلى هذه النتائج المهمة.

وقد شجعت هذه الاكتشافات المتحف البريطاني في لندن، فأوعز إلى (هندرسون P.Henderson)- الذي كان قد حلّ محلّ سكين في حلب- للقيام بالمزيد من التحريات الأثرية. كما تابع عالم الآثار البريطاني المشهور (لايارد Layard) منذ ديسمبر ١٨٧٨ جهوده في التنقيبات الأثرية، معتمداً على العالم الأرمني (رسّام Rassam) ذي الخبرة المحلية بهذا الأمر.

جاء لايارد إلى المنطقة في عصر شاع فيه السعي لاصطياد القطع الأثرية وتهريبها والمتاجرة بها. وهذا كان شأن لايارد، الذي كانت غايته من التنقيب البحث عن المنحوتات الأثرية المحلية التي تميّز هذا الموقع، وجذب الأنظار إليها.

استمرت هذه التنقيبات ثلاثين عاماً، إلى أن توقفت مؤقتاً في شهر آذار ١٩٠٨، وهو العام الذي حدثت فيه تطورات سياسية خطيرة في الدولة العثمانية، رافقت إعلان دستور ١٩٠٨ وأعقبته.

وهنا لابدّ أن نتوقف عند اكتشاف مهمّ، مدّ الباحثين بمعلومات قيّمة عن الفترة المصرية في بلاد الشام، وعن صراع الفراعنة مع الإمبراطورية الحثية، التي كانت سورية مسرحاً له. فقد عثر في عام ١٨٨٧ في تل العمارنة بمصر- حيث انتقل أخناتون إثر خلافه مع الكهنة- على أرشيفات تعتبر من أقدم الوثائق التي خلفها المصريون القدماء عن الحضارات القديمة، وهي تعادل في أهميتها أرشيفات نينوى التي تركها آشور بانيبال. وفيها رسائل من ملوك سورية إلى أخناتون، يشتكون فيها من الضغوط التي يمارسها الحثيون عليهم، ويطلبون منه إنقاذهم. هذه الوثائق ما هو مكتوب على أوراق البردي- التي كانت مصر أهم مصدر لها- محفوظة في أوانٍ محكمة الإغلاق، ساعد جفاف التربة على حفظها سليمة، وأهمها

مجموعة من الألواح الفخارية منقوشة بخط بابل المسماري. وقد نقل جزء كبير من هذه المكتشفات إلى متاحف لندن وبرلين واللوفر.

في عام ١٩١١ كانت الأمور في الدولة العثمانية قد استتبت للاتحاديين، وفي الوقت نفسه كان الخلاف يتفاقم بين تركيا والدول الغربية، مما ينذر بصدام وشيك وكان لا بدّ للحلفاء الغربيين من الاعتماد على الاستخبارات لتحقيق اختراق لجبهة أعدائهم، فأرسلت بريطانيا- بذريعة التنقيب والبحث الأثري- عدداً من رجال استخباراتها، بصفتهم علماء تاريخ وآثار.

وهكذا وصل في ربيع عام ١٩١١ بعثة برئاسة (هوغارث D.G.Hogarth) (١٨٦٢-١٩١٢) بمهمة التنقيب في الموقع، كانت تضم كلاً من: (لورنس T.E.Lawrence) و(وولي Woolley) و(كامبل تومبسون R.C.Thompson) وقد استمرت في مهمتها بعد أن انتقلت رئاستها إلى تومبسون، حتى ربيع عام ١٩١٤، إذ انتهت أعمالها مع نشوب الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، عندئذ كشفت بريطانيا عن الصفة الحقيقية لأعضائها كضباط في الجيش البريطاني المتمركز في الشرق الأدنى، يأتمرون بأمر قيادته في مصر، يحملون الرتب التالية:

1-Lieutenant- Commanador: D.G.Hogarth.

2-Lieutenant-Colonel: T.E.Lawrence.

3- Major: C.L.Woolley.

4-Capitaine:R.Campbell Thompsone.

وما لبثت الحكومة البريطانية أن نقلت الكولونيل لورنس- الذي اشتهر باسم لورنس العرب- إلى مصر للإفادة من خدماته، بحكم خبراته بالشؤون العربية، وصلته بالشريف حسين وابنه الأمير فيصل.

ما إن انتهت الحرب العالمية الأولى ١٩١٨ حتى استؤنف من جديد التنقيب الأثري في كركميش-جرابلس. وفي هذه الكّرة عهد إلى وولي بإدارة العمل في ورشات التنقيب، بمساعدة (جوي P.L.O.Guy). لكنّ الاضطرابات في المنطقة والنزاعات التي نشبت بين تركيا وفرنسا، إثر الانتداب الفرنسي على سورية عام ١٩٢٠، أدت إلى توقف التنقيب. وفي عام ١٩٢٥ أصبح الموقع الأثري كركميش تحت السيادة التركية، بموجب الاتفاقية المعروفة باسم: (Accords Franklin-Bouillon)، بينما بقيت التجمعات السكنية في مدينة جرابلس تابعة للأراضي السورية. وقد أصرّ المفاوضون الأتراك الذين كانوا يعرفون الأهمية الأثرية للموقع، على فصله وضمه إلى تركيا، رغم أنّه لا يبعد سوى بضعة أمتار عن المدينة.

تعرّف علماء الآثار على الاسم القديم لكركميش، لكنّهم اختلفوا على موقعها. فقد توصل (هينكس Hincks) في عام ١٨٦٢ إلى أنّها واقعة في (بيريجيك Biredjik)

إلى الشمال من موقعها المعروف حالياً. أما (فينسي F.Finzi) ١٨٧٠، و(ماسبيرو Masperu) ١٨٧٢ فقد زعما أنّ موقعها هو (هيرابوليس) في جهة منبج. في حين اعتقد بعضهم أنّها تقع جنوباً في (Circe-sium) حيث يلتقي الخابور بالفرات. إلاّ أنّ المكتشفات الأثرية المختلفة تتفق على ما عرف عن أنّ المدينة الأثرية القديمة كركميش كانت تسود منطقة نهر الفرات، وتسيطر على إحدى الطرق التجارية العالمية الأكثر أهمية في العصور القديمة، بحيث تصل حوض بلاد ما بين النهرين ومنطقة حرّان المهمة بالخليج العربي وحوض البحر المتوسط، مما يشير إلى موقعها الحالي، رغم عدم اكتشاف أي نص كتابي في هذا الموقع يؤكد ذلك.

كما أدت التنقيبات الأثرية في السفح الشرقي لمدينة كركميش وفي المواقع المجاورة لها، وما تمّ اكتشافه فيها من آثار مختلفة، إلى معرفة الطبقات الأثرية المتعاقبة، مما ساعد على معرفة البدايات الأولى لتاريخ الإقامة في هذا الموقع، وتحديد مراحل إعماره عبر العصور التالية:

١- العصر البدائي أو العصر الحجري الحديث، ثم العصر النحاسي: تدل عليه عادات الدفن في جرار كبيرة، والأدوات الحجرية المختلفة، والفخار المزيّن باللون، وهو من نوع الفخار الذي عثر عليه في موقع (تل حلف) المشهور قرب رأس العين في محافظة الحسكة.

٢- العصر الحثي القديم أو العصر البرونزي القديم: ويمتد من نهاية الألف الرابعة ق.م، حتى نحو سنة ٢٠٠٠ق.م. وتدلّ عليه القبور المكوّنة من توابيت حجرية، وبعض النماذج الفخارية.. وغيرها.

٣- العصر الحثي الوسيط: ويمتد من نحو ٢٠٠٠ق.م، حتى نحو عام ١٢٠٠ق.م.

٤- العصر الحثي المتأخر: ويمتد من نحو ١٢٠٠ق.م، حتى نحو ٦٠٠ق.م. وتدلّ عليه المداخن المختلفة والأدوات الحديدية المكتشفة.

وكانت الإمبراطورية الحثيّة قد تشكلت في شرق آسيا الصغرى، في حوض نهر (حاليس Halys)، الإقليم الذي سمي مؤخراً (كبادوس Capadoce). وقد تعلّم الحثيون حفر أقنية صغيرة لسقاية المراعي والكروم. رغم أنّ الزراعة لعبت عندهم دوراً أقلّ من تربية المواشي التي كانت تزودهم منذ الألف الثالثة ق.م بصوف ممتاز. كذلك كانت كبادوس غنية بالمعادن -وخصوصاً الفضة- وشهيرة بفن التصنيع المعدني. وكانت جبالها عامرة بالغابات والحجارة.

تكوّن الشعب الحثي من قبائل متنافرة، ففي الألف الثالثة ق.م كانت قبائل (هاتي Hatti) التي تشبه القبائل القفقاسية القديمة في لغتها وثقافتها المادية. وعلى تخوم الألفين الثالثة والثانية ق.م غزت آسيا الصغرى قبائل أخرى تتكلم لغات هند-

أوربية، هي النيزيت واللويت، لكنّها ما لبثت أن خضعت لقبائل الهاني، التي أعطت القبائل جميعاً اسمها، فسمّوا أنفسهم (حثيين -Hittites).

تجمعت هذه القبائل حول مراكز جيدة التحصين، أهمها: كوسار ونيشا ساح وحاتوشا، التي أصبحت بعدئذ عاصمة للامبراطورية الحثية، وتقع في بوغازكوي عند منحنى نهر قيزيل أرماق في الأناضول كان لحاتوشا سوران، وكانت جدرانها مؤلفة من حاجز ترابي ومن البلاط الحجري والآجر المشوي، وقد زوّدت بأبراج تتدرج بفواصل منتظمة، مما جعلها مدينة محصّنة.

وكان الحثيون قد وصلوا إلى آسيا الصغرى واستقروا في الأناضول منذ بداية الألف الثانية ق.م، لينافسوا الحضارة المنوية القائمة في شرق كريت، التي كانت أنئذ في أوجها[1].

ومن القليل الذي لدينا عن هذه الفترة، نعرف أنّ صراعاً شرساً وقع بين العبيد والأحرار، بلغ مداه في النصف الثاني من القرن السابع عشر ق.م، حين تمرد عبيد أبناء الملوك، ودمّروا بيوت سادتهم وأراقوا دمهم. كما نعرف أنّ التناحرات امتدت إلى الطبقة الحاكمة بين مدّعي التاج، مما أوجب في القرن السادس عشر ق.م إصلاحاً يهدف إلى تسوية موضوع الخلافة. وأخيراً نعرف أنّ الملوك الحثيين شرعوا منذ نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن السادس عشر بشنّ حروب وغزوات/ كان أنجحها على يد مورسيل الأول، الذي احتلّ كحالبا (حلب)، ثم تغلغل في بابل ودمّرها في حوالي عام ١٥٩٠ق.م حيث بلغت الإمبراطورية الحثيّة الأولى ذروة قوتها، التي استمدتها من احتكارها الطويل للحديد في آسيا، فضلاً عن براعتها في صناعة البرونز ومهارتها في التحصين والتحكم بالعربات.

مرّ الحثيون بعدئذ بمرحلة غامضة من الانحسار، ثم عادت قوتهم للظهور من جديد منذ نهاية القرن الخامس عشر ق.م.

في هذا الوقت كانت الهيمنة في الشرق الأدنى بيد الكوريت مربّي الخيول الذين شكّلوا في النصف الأول من الألف الثانية ق.م دولاً صغيرة في شمال ميزوبوتاميا وسورية. وقد توحدت هذه الدول في القرن الخامس عشر ق.م وشكلت مملكة ميتاني الشاسعة، التي امتدت من كحالبا (حلب) عاصمة مملكة يمحاض القوية، وآلالاخ عاصمة الموكيش الواقعة في تل عطشانة قرب أنطاكية، حتى نوزي الواقعة شرق دجلة. وكانت الشريحة العليا من مملكة ميتاني أرستقراطية تقاتل على العربات.

ومع استعادة الحثيين لقوتهم حوالي نهاية القرن الخامس عشر ق.م، بدأ الضعف يصيب مملكة ميتاني. فقد تفجّر الصراع على السلطة والميراث في عاصمتها

فاشوغاني، وانطلقت الثورات في القصر. وفي الوقت نفسه بدأت بوادر التفكك في الإمبراطورية المصرية، التي مزّقها الصراع السياسي، مما جعل الظروف مواتية للحثيين للقيام بانتشار واسع.

فبفعل السلاح والمهارة الدبلوماسية التي اتصفت بها شوبلوليوما ملك الحثيين امتد نفوذ إمبراطوريتهم من سواحل المتوسط إلى الخليج العربي والهلال الخصيب كله، مما جعلها أقوى دولة في الشرق الأدنى.

في البداية قام الحثيون باكتساح شمال سورية، وسيطروا على كحالبا (حلب) وكركميش، ثم اجتازوا الفرات ودمّروا فاشوغاني عاصمة ميتاني، وجعلوها محميّة تابعة لهم، وأقاموا ماتوازا ملكاً عليها، ثم التفتوا إلى جنوب سورية وفينيقية، حيث دائرة نفوذ المصريين(٢).

حرّض شوبلوليوما الملوك الصغار في سورية وفينيقية على التمرد ضد المصريين، ثم قام أزيرو عاهل بلاد عمورو (الذي كان رجل السياسة الحثية في سورية) باحتلال بيبلوس (صور)، بعد أن تخلّف أخناتون عن الاستجابة لإلحاح ملكها بإرسال تعزيزات مصرية إليها، وهكذا فقدت مصر امتيازاتها في سورية وفينيقية، وألحقت الدولتان بدائرة النفوذ الحثي.

حاول شوبلوليوما أن يحوّل مصر نفسها إلى محمية حثيّة، مستغلاً الصراعات الداخلية فيها، التي حرمت أخناتون السلطة، ثم أودت به. وأمل أن يحقق ذلك عن طريق تزويج أحد الأمراء الحثيين من أرملة أحد الفراعنة السابقين (قد يكون توت عنخ آمون)، لكنّ مشروعه هذا لم ينجح.

لم يستمر ازدهار الدولة الحثية طويلاً، فقد كانت مترامية الأطراف، تفتقر إلى اللحمة والانسجام، وفي الوقت نفسه كانت السيطرة عليها تتطلب جهوداً ضخمة وتستنفد الاحتياط البشري.

اصطدم مورسيل الثاني ابن شوبلوليوما وخليفته بمصاعب جديدة، وتمكّن سيتي الأول خليفة أخناتون من إعادة إخضاع بيبلوس(صور)، وتوحيد المواصلات البحرية مع سورية، ثم احتل شمال فلسطين ولبنان، وبنى فيها عدة قلاع، على أمل أن تكون قاعدة ينطلق منها إلى الشمال.

حاول رمسيس الثاني خلفه (١٣١٧-١٢٥١ ق.م) تحقيق هذا المشروع، لكنّه فشل، إذ تعرض جيشه للهزيمة أمام قادش عام ١٣١٢ق.م، وكاد هو نفسه يقع أسيراً بيد الحثيين، وكان هذا آخر نصر مهم لهم، فقد قام رمسيس الثاني بحملة ثانية، تمكن بنتيجتها من بلوغ المجرى الأعلى لنهر العاصي واستقر هناك، في الوقت الذي كان فيه الصراع على العرش يعصف بالدولة الحثية.

في بداية القرن الثالث عشر ق.م جاء

حاتوسيل الثالث ابن حاتوسيل الثاني مغتصباً للعرش، وقد انتهج سياسة دفاعية أدت به إلى أن يبرم في عام ١٢٩٦ ق.م معاهدة مع رمسيس الثاني، نصت على التزام الطرفين بالعيش بسلام، وبالمساعدة المتبادلة في حال التعرض لهجوم معاد، وختمت بزواج الفرعون من أميرة حثية.

لكن هذه المعاهدة لم تحقق الاستقرار للدولة الحثية، ففي نهاية هذا القرن تجدد عصيان الملوك الصغار السوريين والفلسطينيين في الأمصار الغربية وجزر إيجة مما أدى إلى انفصالها عن الدولة. في وقت كانت فيه العلاقات مع الآشوريين متوترة، وخصوصاً بعد احتلال ملك آشور المجرى الأوسط للفرات، وسيطرته على مناطق كبيرة من مملكة ميتاني، إحدى محميات الدولة الحثية.

وفي حوالي عام ١٢٠٠ق.م انهارت الدولة الحثية، على يد شعب من تراقيا اسمه الشعب الفريجي. وفي الحقبة نفسها احتل الأثينيون حلفاء الحثيين مدينة طروادة، وهاجموا مع شعوب أخرى من شعوب البحر شواطئ مصر، وأبحروا إلى فلسطين، وكانوا متسلحين بالحديد الذي لم يعد حكراً على الحثيين، واستقرت جماعة منهم في حوالي ١١٧٥ ق.م في كنعان.

كانت الثقافة الحثية متنوعة، وكان رعايا الدولة الحثية يتكلمون عدة لغات، ويستعملون أسلوبين في الكتابة: الحروف المسمارية المأخوذة عن الساميين، والهيروغلفية، يستخدمون فيهما -غالباً- ألواحاً خشبية.

ومع أنّ قراءة النصوص الهيروغليفية الحثية والأوراتية سهلة، لأنها كتبت بالحروف الأكاديّة، إلاّ أنها كانت صعبة على الفهم، لأن العلماء كانوا يجهلون هاتين اللغتين.

في عام ١٩٢٧ نشر المؤرخ إدوار دورما E.Dhorma مقالاً مهماً، استقاه من الرقم المسمارية المكتشفة في حاتوشا[٣] فيه معلومات عن مملكة حلب وما جاورها.

وفي عام ١٩٣٣ ابتدأ البروفسور أندريه بارو حملة تنقيبات أثرية في ماري (تل الحريري)، أدت إلى اكتشافات عديدة، ومنها الشرق القديم (الهلال الخصيب وحلب والممالك العمورية)[٤]. وقد حلّ العالم البلجيكي جورج دوسان قسماً كبيراً من هذه الرقم[٥]. إضافة إلى أنّ رقم ألالاخ حيث نقّب السير ليونار وولي مدتنا هي الأخرى بمعلومات عن هذا التاريخ القديم.

ثم إنّ التنقيبات التي جرت عام ١٩٥٠ في كارا-تيبي في سيلسيا زودت العلماء بنقوش مزدوجة اللغة من القرن السابع ق.م، بحروف فينيقة وهيروغليفية حثّية، مما سهّل وضع القاعدة اللغوية الضرورية لفهم هذه النصوص خصوصاً بعد أن قام أربعة من العلماء -على التتابع- بحلّ رموز الرقم الفينيقية لكتابة الأبجدية، وبعد أن نشر

ج.فريدريك عام ١٩٥٢ أول قاموس حثّي، مما حقق تقدماً واسعاً في قراءة النصوص المسمارية وفهمها.

فما موقع كركميش من هذا التاريخ القديم؟

لقد تمكّن العلماء أخيراً من إزالة الكثير من الغموض الذي كان يكتنف المعلومات عن الممالك القديمة ومنها كركميش، وتفسير القسم الأكبر من هذه المنحوتات والمكتشفات الأثرية المختلفة التي عثر عليها فيها. وإن ظلّ من المتعذر حتى الآن التحديد الدقيق لتاريخ هذه المكتشفات.

كانت كركميش/جرابلس مملكة شبه مستقلة حيناً، ومستقلة أحياناً أخرى، مجاورة لمملكة حلب القوية الممتدة الأطراف[١]. وكانتا مع مملكة قطنة (المشرفة) الواقعة بين حمص والسلمية، من الممالك العمورية المهمة. وغدت بعدئذ عاصمة لدولة حثّية حملت اسمها. وقد جرت على أرضها وما جاورها في الألفين الثانية والأولى ق.م حروب طاحنة بين الحثيين وحلفائهم الآراميين ضد الميتانيين، وكذلك بين الحثيين والجيوش المصرية.

كما كانت مدار صراع على النفوذ بين المصريين والآشوريين والحثيين، إذ ظلت -بحكم موقعها الاستراتيجي الهام- محط أنظار الدول القوية في المنطقة ومجالاً لأطماعها، خصوصاً أنها كانت بوابة ممالك ما بين النهرين إلى حوض العاصي والأراضي الفينيقية والفلسطينية، وبوابة فراعنة مصر لمراقبة عالم البابليين والآشوريين.

تتمركز المدينة على مرتفع (أكربول) يحتضن نهر الفرات، ويحيط بها سور ينتمي إلى العصر الحثي القديم، ثم توسّع هذا السور في العصر الحثي الوسيط، ليحيط بتجمع سكني جديد أقيم غرباً وعرف باسم السور الثاني. وفي العصر الحثي التالي أقيم السور الثالث الذي عرف بالسور الخارجي، ليحتوي توسعاً عمرانياً جديداً. ولهذا نفهم سبب اعتبارها مدينة حصينة جداً، وتمثيلها على الأبواب (بالاوات Balawat) البرونزية المكتشفة والمحفوظة في المتحف البريطاني في لندن.

كان سورها الخارجي مكوّناً من جدارين متوازيين من الآجر المجفف قائمين على أساس من الأحجار، وقد تمّ حفر بابين فيه من جهتيه الغربية والجنوبية. أما سورها الداخلي فبني بمفهوم معماري مختلف، ففي حين نجده مزدوجاً من جهته الشمالية ومزوداً ببرج دفاعي، نجده يمتد على محاذاة نهر الفرات من جهة الشرق بشكل متعرج، ثم نراه من جهة الغرب مبنياً من الآجر المجفف.

وللمدينة أبواب ثلاثة: أحدها في الغرب، ويبدو عميقاً بشكل خاص، والثاني في الجنوب، يحيط به برجان قويان، والثالث في الشرق، ويعرف باسم (باب الماء).

وقد اكتشفت في القسم الأسفل من سطح

الجدران منحوتات هامة، كانت تستعمل للتزيين، ولا سيما لمباني المعابد والقصور. كما اكتشفت منحوتات مختلفة أخرى قرب الأبواب والسور الداخلي، وهي جميعاً منحوتة من حجر البازلت أو من الحجر الجيري، وتنتمي إلى المدرسة الفنية نفسها التي نجدها في (زنجرلي) و(ساكجة جوزي Sakje Geuzi) وغيرهما، ويمثل بعضها مواضيع نشاهد مثيلاً لها في (تل حلف) قرب رأس العين.

ومن أجمل المكتشفات في كركميش منحوتة ذات أهمية فريدة، فيها مشاهد عن المعارك والحيوانات وكائنات حيوانية خيالية، إضافة إلى منحوتة تمثّل العربة الحربية الملكية المعروفة.

وهناك منحوتات أخرى تثير الإعجاب، تمثّل مواكب للجنود أو لحاملي الحيوانات أو للموسيقيين أو للسادنات الجميلات المتدثرات بملابس طويلة جميلة. وكذلك منحوتات تمثّل الملائكة، أو بطلين يصرعان شخصاً، أو حيوانات تحيط بشجرة الحياة.

كما نحتت على قواعد أعمدة ضخمة منحوتات تمثّل القوة والعظمة، تبدو فيها أسود تمرّ فاغرة الفاه، فيما يبدو الربُّ متربعاً على عرشه.

وقد عثر في حاتوشا على منحوتات أقدم تمثّل الإله يعانق الملك، أو أزهاراً جميلة منقوشة بموهبة، أو حيوانات. ومنها منحوتة تمثّل خنزيراً برياً مخيفاً يهجم على صياد ركبته على الأرض، وهو يصدُّ الخنزير بقوسه بهدوء، إلى جانب أيل يحني رأسه نحو زهرة غريبة.

وإذا كان بعض هذه المنحوتات يمثّل مشاهد مقتبسة من الحياة العادية والطقوس الدينية المحلية(7)، مثل (المائدة، التضحية والقرابين، العودة من المرعى..الخ) ويظهر أنّ الديانة الحثية كانت في مجملها قوة أيديولوجية تدافع عن الطبقة المالكة الحاكمة؛ فإنّ المشاهد الأخرى كانت مستوحاة من الأديان والميثولوجيا الرافدية، وخصوصاً الكوريتية(8) والسومرية-الأكادية، مثل مشهد جلجامش الحثي يقهر حيوانين قويين، أو جلجامش وانكيدو يتضيان على أسد وثور، أو صورة لحارسي المعبر. وهي توحي بأنّ الديانة الحثية قد تأثرت بفنون الأديان الرافدية، إذ نجد الحثيين قد تقبّلوا فكرة التعبد لإله العاصفة الكوريتي تشوب، ومجّدوا ثيرانهم المقدسة، وتعبّدوا عشتار وسن وآلهة بابلية أخرى. وليس مصادفة أن يكون اسم جلجامش بطل الأسطورة الرافدية مشابهاً إلى حد بعيد بل مماثلاً لاسم كركميش.

بدورها فإنّ الديانة الحثيّة قد أثرت بالميثولوجيا الإغريقية. وربما من هنا كانت عبارة أبولون الذي حمى الطرواديين من الأثينيين، بحسب أسطورة حرب طروادة.

وكما عرّفتنا المكتشفات على الفنون

والديانات والثقافات السائدة زمن الحثيين، فإنها أضافت إلينا كثيراً من المعلومات عن مملكة كركميش أيضاً.

فمن خلال رقم طيني مسماري اكتشف في ماري جنوب دير الزور، عرفنا المزيد عن صلات كركميش بمملكة ماري التي كانت عاصمة الفرات الأوسط، وعرفنا أنّ (آبلاهاندا Aplahanda) كان أحد ملوك كركميش في عهد الملك البابلي حمورابي.

وإذا كان المصريون القدماء منذ الألف الثانية ق.م يعتبرون كركميش مدينة مهمة جداً بالنسبة إليهم، لأنها تشكل حصناً يدافع عن إمبراطوريتهم؛ فإن المكتشفات تؤكد لنا العلاقات الوثيقة التي ربطت مملكة كركميش بهم منذ عهد تحوتمس الثالث في نحو عام ١٤٧٠ق.م، إلى أن كانت هزيمة (نيخاو Ni-kao) فرعون مصر في هذه المنطقة عام ٦٠٥ ق.م.

كما تحدّثنا المكتشفات عن علاقة مملكة كركميش بالآشوريين منذ عهد الملك (أدد نيراري الأول Adad Nirare) ١٣١٠-١٢٨١ق.م. وكذلك عن علاقاتها الوثيقة بالحثيين، منذ أن كانوا سادة (كابا دوكيا) في آسيا الصغرى في القرن ١٣ ق.م، وعن صلتها بالقوة الحثية المتمركزة في موقع (بوغازكوي Boghaz Keui) التي كانت حينئذ عاملاً يحسم عملية التوازن الدولي في الشرق. وعندما ضعف دور هذه القوة الحثية أصبحت كركميش مملكة شبه مستقلة، ثم أصبحت تابعة للعاصمة الآشورية نينوى. وبعدئذ ساهمت في إضعاف نينوى، ثم القضاء عليها.

وأخيراً تحدّثنا المكتشفات عن الحروب التي دارت بين شعوب البحر الذين أبحروا إلى فلسطين وبين المصريين والحثيين. إلى أن دمّرها الفلسطينيون عام ١٢٠٠ق.م.

الهوامش

(١) نشأت الحضارة المينوية في نهاية الألف الثالثة ق.م، حوالي ٢١٠٠ ق.م في عصر البرونز. وكان المينويون ذوي أصالة حقيقية، لأنهم لم يكتفوا بالأخذ عن مراكز الثقافة الكبرى، بل أعادوا صياغة ما أخذوه قبل أن ينشروه من جديد. وقد دمرت حضاراتهم في حوالي ١٥٠٠ق.م، بعد أن دامت ستة قرون.

(٢) كانت مصر قد سعت إلى توسيع حدودها شمالاً، إلى أن وصلت في زمن تحوتمس الثالث إلى شمال الفرات. لكنّ حدود التوسع المصرية توقفت في أيام أمنوفس الثالث، ثم انحسرت في زمن خلفه أخناتون.

(٣) مقال بالفرنسية بعنوان «أقدم ما عرف عن تاريخ حلب» نشره في مجلة «Syria» عام ١٩٢٧.

(٤) تشمل الفترة العمورية العهود السومرية والأكادية والبابلية، وتضم عدداً من الممالك: ميتان وحلي يمحاد (حلب)، كركميش، قطنة (المشرفة)، أوغاريت، تدمر وتل العمارنة بمصر وأختة. ويعتبر الهكسوس من العرب

العموريين، وقد حكموا مصر في الأسرتين ١٥-١٦. لكنهم طردوا من مصر ولوحقوا إلى بلاد الشام بعد انقلاب رعمسيس على أخناتون.

(٥) مقال بعنوان: «يمحاض وقطنوم»نشره في «المجلة الآشورية: ٣٤، ومقال بعنوان «مملكة حلب في القرن ١٨ق.م وفق أرشيف ماري» نشره في «المجلة الآشورية»: ٣٨ أيضاً، وكلا المقالين بالفرنسية.

(٦) كانت مملكة حلب تمتد من الأناضول شمالاً حتى مملكة قطنة جنوبا، وتجاور مملكة كركميش/جرابلس من الشرق وتصل حتى شرق الفرات حيث تضم مملكة إيمار (مسكنة حاليا)، ولها منفذ على البحر المتوسط غربا.

(٧) يؤمن الحثيون بعدد من الآلهة، لكنهم يعظمون ثلاثة منها: الإلهة الأم، إله العاصفة، تلبينو الذي يبعث حيا مثل تموز البابلي. وتروي الخرافة أنّ تلبينو غضب على الآلهة والحيوانات والناس واختفى، وجلب غيابه البؤس والجوع. بحثت الآلهة عنه، وأرسلت النسر والعاصفة فلم يعثرا عليه. غير أنّ النحلة التي أرسلتها الإلهة العظيمة أدركته وأقنعته بالعودة ونسيان الغضب.

(٨) في ما تبقى من مكتبة حاتوشا الضخمة، قرأ العلماء نصوصاً مستوحاة من الميثولوجيا، اعتبروها تراجم للملاحم الكورينية. كانت قحة الآلهة السمة الأصلية لها، وتبدو في قصة كوماربي خصوصاً.

كان كوماربي ملك الآلهة، وكانت الآلهة الأخرى ترغب في انتزاع سلطته، فقرر أن يخلق ابناً يعتمد عليه، وتزوج من صخرة أنجبت له ابناً سمي أوللكومي. خبّأ كوماربي ابنه في صندوق، دون أن يُعلم أحداً بوجوده حتى كبر. لكنّ الآلهة ما لبثت أن علمت بوجوده، وخلصت إلى إغوائه وتضليله، وقامت الإلهة عشتار المزدانة بأحلى الحلي بالغناء أمام الصخرة العظيمة. لكنّ أوللكومي الذي كان بلا عينين أو أذنين لم يسمع غناءها، وحين يئست عشتار رمت حليّها في الأرض وعضت.

ويرى بعض الباحثين أنّ هذه الخرافة أثّرت بدورها على الأساطير الإغريقية وبخاصة على أسطورة كرونوس أب (زيوس Zeus).

المصادر

١- بحث عن كركميش وأهميتها الأثرية للباحث الأستاذ بشير زهدي محافظ المتحف الوطني بدمشق سابقاً.

٢- «الحضارات القديمة» إشراف: ف.دياكوف- س.كوفاليف. ترجمة نسيم واكيم اليازجي (منشورات دار علاء الدين بدمشق ط١ (٢٠٠٠).

٣- «موجز تاريخ العالم» تأليف ج.م.روبرتس، ترجمة فارس قطان (منشورات وزارة الثقافة بدمشق) ج١-ط١ (٢٠٠٤).

٤- «المعجم الجغرافي» (مركز الدراسات العسكرية بدمشق) مج١-ط١ (١٩٩٢).

٥- «الهجرات العربية» حسن حدة (العربي للنشر والطباعة والتوزيع) ط٢ (١٩٩٦).

6- A.parrot: Archeologie Mesopotamienne. Editions: Albin Michel. Paris 1946 p.243-249

٧- «ملوك حلب من السلالة العمورية في بداية الألف الثانية ق.م» إحسان شيشكلي. جريدة «تشرين» بدمشق. العدد ٩٥٥٣ (٢٠٠٦/٥/٤).

❖ ❖ ❖

٢٣٨

بيكاسو.. العملاق الصعلوك (١٨٨١-١٩٧٣)

هبة الله الغلاييني*

لو سرحنا قليلاً وعميقاً، وأخذنا نعد ثلاثين من عمالقة البشر - مهما تدافعت دوافع وفروع عوالمهم من سياسة واقتصاد وعلم وفن وفكر.. ممن أثروا في مجرى أحداث وأفكار القرن العشرين المنصرم خطأ أم صواباً، حقاً وعدلاً، أم طيشاً وظلماً، حضارة بناء وتقدم أم حرب تدمير وتشويه وانهيار، لوجدنا على الفور، منهم، «بابلو بيكاسو» القصير القامة، عملاقاً مارداً بينهم.

---

* باحثة ومترجمة (سورية).



ولنبدأ الحكاية من إسبانيا. لسبب بسيط. أنه ولد هناك في جنوبها، في بيت متواضع، في شقة معلقة بين الأرض والسماء في مدينة «ما لاجا».

قبلها بساعتين.. صحا والده. ارتدى ملابسه بسرعة، كانت زوجته تصرخ. تتأوه. تنتظر أول وضع لها. إنها ستلد أول وليد لهما. ماذا يصنع أكثر من اهتمامه بها طوال الفترة الأخيرة. إن المولدّة الأندلسية الأصل إلى جانبها مع بعض سيدات الجيران. لا شيء يفعله إلا أن ينظر إلى السماء من وراء زجاج الشرفة الصغيرة التي تطل بدورها على ميدان صغير. إنه يدعو الله أن يخفف آلام المخاض عن حبيبته. زوجته. ثم ترنو عيناه إلى «أرميد» السقوف الحمراء من تحته. فقد كان يقيم في الدور الثالث مع زوجته. الدنيا فجر.. ومع ذلك يرى بعض الصبية يجرون من لذعة البرد. إنها بداية خريف وصقيع. سحب أكتوبر تلبّد السماء. إن الدماء الإسبانية الدافئة التي يجريها القلق في عروقه تدفعه مع التقاليد المختبئة السارية في عقليته بأن يرزقه الله ولداً. ولداً مثل هؤلاء الصبية الذين يجرون حاملين ما اشتروه للإفطار. بما حملوا إلى أهاليهم الذين أرسلوهم. قبيل أن يخرج الكبير والصغير إلى عمل النهار! وقلة منهم إلى المدرسة.

القلق يستبد بالوالد: دون خوزيه رويز بلاسكو: الذي ما زال قلقاً غادياً رائحاً في حجرة الصالون. بصيص من نور الفجر يجد طريقه من غيوم السماء الرمادية الملبّدة. ثم يمرق الشعاع من ذات زجاج النافذة التي عكست ملامح وجهه منذ هنيهة. إن من يراه لا يتصوره إسبانياً تماماً. إنه رفيع طويل، أبيض، أحمر الخدين، أشقر إنه أشبه بالإنجليز. مع أنه وكل أهله يؤكدون نقاء دمائه الأندلسية. ربما اختلطت بفاتحين قدموا من شمال إفريقيا وخلال الحكم العربي الذي استمر نحو ثمانية قرون.

الأوجاع لم تبرح بعد زوجته في حجرتها

التي تزدحم زيادة. الواحدة تلو الأخرى من سيدات الجيران.. اللائي يصحون على صرخات تأوهاتها إنها بكرية.

وما أكثر أحلام اليقظة التي كانت تنتاب الوالد.. والد الوليد المنتظر إن صوراً وألواناً وأطيافاً تحوم وتحلق. إن مرتبه الضئيل لا يكفي كثيراً لعائلة سيزداد أفرادها واحداً، أنه يعمل رساماً متواضع الاسم، حتى بالنسبة للحي الذي يقيم فيه في «مالاجا».

فجأة تصمت أحلامه، تتوقف حساباته، وكأن شريط الفيلم انقطع عن السرد. أحقيقي ذلك الذي يسمعه؟ رنين الفرحة والابتهالات.. إنه يسمع صرخة الوليد. أعلى من نشوة سيدات وبنات الجيران. إنه يقفز. خطواته تقفز. ترك كل أفكاره ووقاره. ولم يعرف كيف وصل إلى سرير زوجته بعد أن أزاح بذراعيه من تفضلن بالمساعدة. إنه يقبّل زوجته. حبيبته. وأكثر، بعد أن اختلست عيناه نظرة إلى الوليد العاري، ولد.. إنه يقبّلها أكثر، ويحتضنه: ثم يهتف.. من مكنون نفسه إلى شفتيه.. ما رأيك: ماريا؟ سنسميه: بابلو!! هيه. بابلو ولم يلبث أن تنيق هواجس دفينة في الأب «دون خوزيه»، وهو يحتضن وليده الأول الذي قرّر على الملأ أن يسميه: بابلو إنما بكلمات مبهمة، وكأنها رقي السحر ثم يتلو تعويذة. ويهطل المطر. مطر الخير والسعادة. بدأت سيمفونية الخريف مع ٢٥ أكتوبر. وبدأت سيمفونية الطفل الوليد:

بابلو.. إنه يبكي. كأي طفل، والكل يجمع على الشبه المؤكد بين ملامح ولون والدته الأسمر نسبياً وبين الصغير. حتى الشعر يبدو أسود. ثم إنه صغير الجسد مثلها. كانت قصيرة ربعة القوام.

بابلو الطفل. يكبر قليلاً إنه لا يلعب مثل بقية الأطفال. بقدر ما يشرد. عيناه السوداوان تحملقان أكثر في الأشياء. حتى في سحب السماء. العصافير والطيور تحركه.. إنه يتحرك نحوها. إنها تشدّه خاصة إذا ما رأى حمامة بيضاء ترفرف بجناحيها، إنه يحملق كأنه يسأل والدته عندما يشدّ رداءها من عند صدرها. ينظر إلى الطير ثم إليها لعلها تعينه على فهم هذه الأشياء الصغيرة التي تأتي من الحركة ما لا يستطيعه ولا يقدر عليه أحد من والديه. وتغني له والدته موشحاً أندلسياً قديماً.

وعندما يبلغ «بابلو» العامين، تأتي أخته «لوليتا»، لتصبح أخته الوحيدة فيما بعد. وينظر بحبٍّ إلى أخته الرضيعة، يلحظها، وتدوّن ذاكرته ومخيلته الصغيرة كل شيء يراه، أو لا يراه. كل الأولاد والبنات يتعلمون أولاً الأبجدية وحروف الكلام للكتابة لكن أبجدية بيكاسو.. كانت رسوماً وألواناً وأصباغاً. إنه يرسم قبل أن يكتب.

وتمر عشر سنوات، ليصبح عمر بيكاسو العاشرة. إلا أن الأيام السعيدة.. لا تدوم طويلاً. إنها مثل بنت الربيع عندما تتوجّه ألوان زهوره. لا تلبث أن تجف.

إنّ «دون خوزيه رويز بلاسكو»، يواجه أزمة مالية طارئة تتعرض لها مدينة «مالاجا» فقد رأت الإدارة أن يغلقوا متحفها. معنى هذا أن يخرج الأب من عمله. ورسم الزهور التي كان يلونها أثناء فراغه لا يكفي لقوته هو.. إذن كيف يتصرف وله عائلة، زوجته وابن وابنة، وهو العائل الأول والمسؤول.؟

يتجه بادئ الأمر مع أسرته إلى مدينة «كورونا» الساحلية والتي كانت تطل على زرقة المحيط الأتلانتيك، ليعمل مدرساً للرسم. غير أن الرطوبة وبخار الماء وهطول الأمطار كلها أسباب أزعجت صحة الأب وجعلته يمرض.

بابلو الصغير.. يكبر، ويصبح الآن على بداية عمر المراهقة.. أكثر حساسية باللون وبالنسب ويعمق ما يريد أن يرسمه. إنه بدأ يضيف إلى جانب الشكل.. ما ينطوي عليه ألم وسعادة. حتى المادة ذاتها بدأ يدرسها: جمود الحجر. طراوة الجسد. بريق المعادن. رقة أوراق الزهور. شفافية زجاج الأواني. وتمر سنوات أربعة ويقرّر الأب مع زوجته أن يهجرا كل هذا الشتاء الرطب، إلى مدينة أكثر دفئاً، إلى «برشلونة». بدأ حظه يبتسم له، إنه سيصبح فيها مدرّساً في معهد الفنون. والأب ما زال غير راضٍ عن بعده عن «مالاجا»، وأصدقاء شبابه فيها يقيمون. والجو أحسن مهما كانت «برشلونة»، فهي أرحم من: كورونا الرطبة.

إلا أن بابلو: صبينا الذي صار فتياً وله من العمر ١٤ سنة. بدأ يهوى مع أقرانه إلى جانب رسومه وألوانه ولوحاته.. التي كان يوجهّه والده فيها بادئ الأمر.. أصبح مشدوداً إلى حلبات المصارعة. إن الحلبة هنا في «برشلونة» أوسع حلبة رآها. زحام الجمهور وهتافه الذي يشّق عنان السماء. هنا ضوضاء أكثر. المدينة أكبر. إن شيئاً جديداً يحدث لبيكاسو وهو يقبل على مشاهدة حركة الثيران. قرون الثيران. زخرفة وأناقة المصارعين، خيلائهم، خيولهم، الألم. الأحمر. أحمر الدم، النشوة، الموت، الحياة!.. كلها مشاهد تتداعى أمامه أمام ناظريه. أمام سمعه. أمام إحساسه وشعوره.

إنه يتأمل لعبة الحياة والموت. من أجل ماذا؟. ترفيه. أم ممارسة حب البقاء. تلك هي إسبانيا وفلسفتها- الناس تشتري الخوف، وتشتري اللذة بالعذاب.

بيكاسو: المراهق.. تثيره كل فلسفة الحياة والموت والصراع بين البشر والحيوان. على لقمة العيش. على البطولة. على استعراض الفروسية. على البقاء على انتزاع الإعجاب. كل هذا لا يهم. وإنما هناك صراع، تماماً كالتعارض بين: الخير والشر.

ويبدأ فتانا الإسباني القصير. إن قامته لا تبدي له أنه سيكون عملاقاً. لكنه سيكون ربعاً. عريض الكتفين كهذا المصارع الذي يتباهى بقامته، لكنه لا يملك طولاً مثله. ربما هو

يملك ما يعجز عنه من طول وارتفاع الجسد. ربما طول وبعد النظر والأمل والطموح.. إلى النبوغ. إنه يحلم بالبطولة. ولكن على ورق، وليس داخل حلبة يحلم بجمهور وقور يأتي ليتطلع يرى ويفهم. إن الذي يبتغيه ويأمله أن يأتي مشاهدوه ليروا لوحاته.. التي ستبقى مع الخلود. وتترك لهم شيئاً يحاور خيالاتهم وعقولهم. وأنفسهم . إن الحياة ليست مظهراً مسطحاً. لكن لها أعماق، وبعضها غير محسوس عندنا نحن معشر البشر. تلك هي: الروح، والضمير. انطلاق الخيال لآفاق حالمة. التفكير، الوجدان، القلق، الخوف من المجهول، والأمل المرتقب المنشود مع الغد. هذه هي أفكار وهواجس فتانا «بابلو»، حيث تتفتح حواسه كلها على عوالم غريبة، يسمعها، ويراها، يتصورها ويتخيلها!.

ولنتسلل إلى عالم بيكاسو الفني، على أرض مالاجا، فمدريد، فبرشلونة، فباريس.. وسنواجه بقدر هائل من الغموض وعدم الفهم.. وأيضاً بشيء من العنف والهمجية، تلك التقلبات الجذرية المتعاقبة في فنه وتناقضاته الظاهرية، وترددات إبداعاته بين الكلاسيكية والثورة عليها، كما سنفاجئ بأنه الفنان الوحيد الذي أدخل سيرته الذاتية في لوحاته ومزجها إلى حدٍّ ما بتراث الفن العالمي الذي لم يكف ولم يرهق في محاورته، ولننظر إلى بيكاسو من الجانب الإنساني.. ذلك الجانب الذي عبّر عنه باستفاضة في لوحات المرحلة الزرقاء خاصة، ثم المرحلة الوردية.. وصور هاتين المرحلتين الفنيتين تعبر عن المثل الإنسانية العليا إيماناً منه بالإنسان.

واتسمت مرحلته الزرقاء الأولى بالحزن والقتامة، وكان يحدث أصدقاءه دائماً بقوله: «إن الفن وليد الحزن».. بالفعل كانت صور المرحلة الزرقاء زاخرة باللون الأزرق الحزين معبراً به ووسيطاً عن عالم المرضى والفقراء والعجائز والمقعدين/ أي عالم المنبوذين من المجتمع في عالم العزلة الصامتة وفي وسعنا أن نوسّع دائرة رؤيتنا للمناخ الاجتماعي الذي أفرز هذه اللوحات وهذا الفنان.. فقد كانت برشلونة للأفكار الثورية والفوضوية تعكس التناقض الاجتماعي بين الثراء والفقر المدقع الذي شاع في ذلك الحين وكان له أبلغ الأثر في حياة برشلونة الاجتماعية بكل ما صاحبه من مناقشات ولقاءات خاصة في النوادي والمقاهي وأشهرها مقهى «الزكاتر جاتز» الذي أصبح ملتقاً ثقافياً شهيراً للفنانين والأدباء منذ فتح أبوابه عام ١٨٩٧. وفي هذا الجو شبه البوهيمي أو الفوضوي نمت مظاهر الانفتاح الثقافي وإعلاء قيمة حرية الإنسان، فارتفعت قيمة العطف على البؤساء والمنكوبين كمبدأ أخلاقي. وكّون «بيكاسو» آراءه واتجاهاته الأساسية في الحياة والفن وتجلىّ كل هذا في مرحلته الزرقاء.وترتبط البداية الفنية للمرحلة الزرقاء برحلة بيكاسو الثانية إلى باريس في ١٩٠١ ويطلق بعض النقاد

العالمين على أعماله بين سنتي ١٩٠٠-١٩٠١ اسم فترة «لوتريك» لما كان للوحات الفنان الفرنسي «تولوز لوتريك» من أثر في أعمال بيكاسو. غير أنه خلال المرحلة الثانية لباريس قطع بيكاسو صلته تماماً بالفن الباريسي المعاصر من حيث المضمون والشكل والمزاج. ولذلك كانت فترته الزرقاء متأثرة بالتقاليد الإسبانية تأثراً قوياً. ولوحتيه «العناق» عام ١٩٠٠، الموجودة في متحف بوشكين، ولوحة «شاربة الابسنت» عام ١٩٠١، الموجودة في الارمتياج، كلتاهما وقفتا على عتبة المرحلة الزرقاء، وأيضاً كانتا لمرحلة طويلة من التجارب نحو فنه الحقيقي سار فيها بيكاسو قبل هاتين اللوحتين. وعن هاتين اللوحتين اعترف بيكاسو فيما بعد أن لوحات «فان كوخ» التي شاهدها في صالة عرض «أمبرواز فولار» كانت من المصادر الهامة، لتخرج بعدها لوحته «العناق» بما يسيطر عليها من توتر وأسى جارف تميّز بها فن «فان كوخ». أما لوحة «شاربة الابسنت» فقد استلهمها بيكاسو من مشاهد مقاهي باريس للفنان «تولوز لوتريك» بكل ما تشمل من مظاهر التهكم والوحدة والمعاناة. وبذلك كانت باريس هي المدينة التي بدأت فيها المرحلة الزرقاء. تلك المرحلة الإسبانية لفنه.

ويبدو أن حالة الفقر المدقع التي عاشها «بيكاسو» كانت من الينابيع المساعدة التي غذت الفترة الزرقاء. كذلك صدمته الوفاة الأليمة لصديقه الشاعر والمصور كساجيماس منتحراً. وكانت هذه مجرد أسباب.. لتخرج الفترة الزرقاء في صورة أشمل وأعمق من هذا. فذلك العالم الأزرق الصامت الذي يغلف أبطاله ليس مجرد رمز للألم بل أيضاً يكشف عالم الوحدة والغربة التي عاشها الفنان.. هذا إلى جانب الدافع السيكولوجي الخاص لدى الفنان باستخدامه في رمزية للألوان والأشكال بذات روحانية تتناسب ومزاجه المتقلب وحالته النفسية آنذاك.. وقد ذكر الناقد والمؤرخ الفني «هربرت ريد» أن بيكاسو قد قال لزرفوس: «إنني أرى ليري الآخرون. بمعنى أن أنقل إلى اللوحة الهواتف المفاجئة التي تفرض نفسها عليّ. ولست أدري في البداية ما سوف أضع في اللوحة كما أنني لا أحدّد سلفاً أي ألوان استخدم، وأثناء قيامي بالعمل لا أجري تقييماً لما أرسم. وفي كل مرة أبدأ فيها رسم صورة أحسّ كأنني أقذف نفسي في الفضاء ولا أدري هل سأسقط واقفاً على قدمي ثانية. فتقدير نتيجة عملي تقديراً دقيقاً لا يبدأ إلا في مرحلة متأخرة».

ومع المرحلة الزرقاء كانت لوحة «اختان» وهي جزء من مجموعة الارمتياج، وفيها تأثر ببعض تقاليد فن العصور الوسطى واستهواه الفن القوطي وما له من تعبيرات روحانية. محاولاً إيجاد شيء من التوازن في المزج بين شكلي المرأتين المستندتين إلى خلفية تجريدية زرقاء.

وفي عام ١٩٠٣، رسم لوحة «الحياة» وبرز فيها طابع بيكاسو المتفرّد جلياً.. كانت أكبر صورة وأكثرها طموحاً. فالأزواج الثلاثة من الشخوص تمثل بوضوح ثلاث مراحل من الوجود الإنساني.. الحب.. التجربة.. الأمومة.

وفي ربيع ١٩٠٤، كان هناك مرحلتي انتقال في حياة بيكاسو مكانية وفنية.. ففي هذا العام انتقل للإقامة نهائياً في باريس.. وبانتقاله انتهت الفترة الزرقاء وانتقل إلى المرحلة الوردية. فأخذت الألوان الحمراء الرقيقة تتخلل اللون الأزرق وسرعان ما سادت في لوحاته وهكذا بدأت المرحلة الوردية.

وفي معرض حديث عابر عن اختيار اللون عند بيكاسو قال: «حالات الامتلاء والإفراغ هي سر الفن.. لقد ذهبت للتمشية في غابة فونتابنيلو وحصلت على عسر هضم «أخضر» وينبغي من هذا الإحساس في صورة يحكمها الأخضر.. فأنا أصّور لأفرغ نفسي من الإحساسات والرؤى». وصاحبت مرحلته الوردية دخوله إلى عالم السيرك عوضاً عن رسم الشحاذين ولكن ظل الإنسان البائس هو بطله.

وقد كان لانغماس «بيكاسو» مع أصدقاء «حي مونمارتر»، البوهيمي من فنانين وشعراء أن أثير انتباهه بالسيرك خاصة من صديقه الشاعر «أبو لنير» والأديب «أندريه سالمون» اللذين ظلا معاً في عام ١٩٠٥ من رواد سيرك «مدرانو» بانتظام. ولم يكن يثيرهم السيرك بألعابه ولكن باللاعبين أنفسهم.

ولوحته «أسرة البهلوان» عام ١٩٠٥، نراها امتداداً مباشراً للوحة «الحياة»، فهنا عائلة كاملة.. وأيضاً ليست هنا أو هناك رسالة ولا فعل درامي، فالشخوص في كلا العملين يبدون وكأنهم يعيشون حالة لا زمانية ولا مكانية.. وقد صّور بيكاسو نفسه ممثلاً ومهرجاً وتقمصّ أدوار عديدة في رسمه الخاص وحين رسم «أسرة البهلوان» قصد أن يرينا وطأة مهنة قاسية على ممارسيها.

وقد علقّ الشاعر الألماني «ريلكه».. بعد تأمله للوحة «أسرة البهلوان» قائلاً: ولكن قل لي.. من هؤلاء.. هؤلاء البهلوانيون.. الأسرع حتى منا زوالاً.. بهذا الاندفاع.. منذ أيام الطفولة.. تعتصرهم الآه.. من أجل من؟.. إرادة لا تقنع بشيء».

وفي لوحته «المهرج والكأس»، نرى المهرج جالساً بملابس التهريج بين رواد المقهى ولكنه منعزل عنهم في عالم آخر، وقد انكفأ على نفسه يتأمل حاله ومعاناته وسط سيرك الحياة الأكبر، وتكشف اللوحة مدى إدراك «بيكاسو» لما في حياة المهرج من هشاشة وزيف وضياع في عالم مضطرب قاسي، وفي هذه المرحلة نمت عند «بيكاسو» رغبة تقديم لوحات تنبذ الوحدة وتكشف عن نوع أو حالة من التآلف بين أشخاص غرباء في هذا العالم الواسع مثل لوحته التي تضم مهرجاً عجوزاً

وصبياً صغيراً، وأخرى تضم شاباً رياضياً وفتاة ضئيلة.. ولوحة صبي يقود حصاناً وأخرى لصبي وكلب، وهي ذات ألوان وردية رقيقة توحي بالدفء الإنساني مع رصانة الشكل الذي يميّز أعمال هذه الفترة.

ومن الأعمال الهامة لهذه المرحلة الوردية لوحة «فتاة صغيرة تتأرجح فوق كرة» وقد جمعت اللوحة بين لاعب رياضي قويّ البنية، وفتاة نحيلة تقف تتأرجح فوق كرة ضخمة في حين يجلس اللاعب القويّ فوق كتلة حجرية ثابتة. وهنا في اللوحة تباين نفسي وشكلي بين العنصرين وبين حالتي الاستقرار القابلة للاهتزاز والسقوط في اللحظة التالية. وقد وضع المشاهد في حالة ترقب قصوى لمصير الفتاة النفسي والبدني. وفي هذا العمل اهتم «بيكاسو» بالبساطة الكلاسيكية في الخط والتماثل والانسجام الداخلي، وتعد هذه اللوحة بادرة لاهتمام «بيكاسو» بالفترة الكلاسيكية الأولى التي اهتم فيها بالفن القديم.

وتعد لوحة «فتيات أفينون» بداية «بيكاسو» الجديد الملون المختلف تماماً عن بيكاسو الأزرق والوردي. إذ استبدت به رغبة إنسانية جامحة في معرفة حقيقة الشكل والخط واللون. فأخذ يبحث عن أسلوب جديد للتعبير التصويري الملون المعشق مع عصره.. وقد قال البعض إنه لو لم ينتج شيئاً من الأعمال بعد لوحته «فتيات أفينون» لظل أيضاً أحد كبار فناني القرن العشرين. واللوحة ليست من تسمية «بيكاسو»، وإنما أطلق عليها صديقه الأديب الفرنسي «أندريه سالمون» هذا الاسم من باب التندر، لأن في برشلونة شارع سيء السمعة أسمه «كارير دا أفينو» وهذه اللوحة لم تعرض للجمهور إلا في عام ١٩٣٧.. لكنها كانت تثير الإعجاب وتخطف بصر كل من يراها في مرسم الفنان من أصدقائه.. ولتكتسب اللوحة شهرة كبيرة فيما بعد.

وترجع أهمية «فتيات أفينون» في حياة «بيكاسو» الفنية أنها كانت الخطوة الحاسمة الفاصلة التي أدت إلى «التكعيبية»، وهي أول ثورة فنية كبيرة في فن القرن العشرين. في هذه اللوحة استمدّ «بيكاسو» من تراث الماضي كل ما استطاع أن يستخدمه في خدمة وتغذية عناصر ومفردات عمله الفني الخلاق.

ولا يمكن تجاهل أن «بيكاسو» استمد وحيه الأساسي لفتيات أفينون من أعماق بيئة الثقافية الإسبانية.. وتأثر أيضاً بالفنون الإفريقية وبمعاصريه «سيزان» و«ما تيس» بالإضافة إلى مصوري عصر النهضة والفنانين الإسبان «فان كوخ». وكذلك تأثره بالمنحوتات الإيبيرية واندفاعية مصارعي الثيران، لنجد أن «بيكاسو» قد استوعب عقلياً ووجدانياً كل المؤثرات مع احتفاظه لهويته الإسبانية فهو يصّور كل شيء، لتأتي أعماله مؤكدة لخصوصيتها وعموميتها معاً.. وجامعة لكل النقائض في معلومة بصرية

واحدة بها كثير من النسبية في الإدراك والفهم.

إنّ لوحة «فتيات أفينون» تستحق وقفة طويلة لأهميتها الفنية والتاريخية الفارقة. فقد كتب بها «بيكاسو» صفحة جديدة في تاريخ الفن.. وبها ألقى «بيكاسو» نظرة قاسية على ماضيه رغم اعتماده عليه. وعلى ماضي الآخرين رغم استلهام الكثير منهم.

ومع بداية عام ١٩٠٩، تعمّق «بيكاسو» في التكعيبية وأطلق على مرحلته هذه التكعيبية التحليلية أو هكذا أطلقها النقاد. والتكعيبية التحليلية تعرض على سطح اللوحة في وقت واحد العديد من مظاهر أو أوجه الموضوع فينظر إليه من زوايا مختلفة. فجمع «بيكاسو» في صورة واحدة لوحة إنسان من أمام ومن جانب كما في لوحات ١٩١٠-١٩١٢. فالصورة تكشف عن العديد من جوانب هذا الكائن الغامض ذي الشكل الدائم المتغير وهو الإنسان.

وصورة الإنسان الواحد المرسومة بالطريقة التكعيبية التي تحيل الوجه إلى مسطحات هندسية وبأبعاد تعطي مظاهر كثيرة في وقت واحد.. وهذا هام.. تعطي مزيداً أو توحي بالعديد من الحقائق المختلفة.. وكل حقيقة منها ليست أكثر صحة من الأخرى ولكنها تختلف في نسبة حقيقتها ارتباطاً برؤية المشاهد.

وبذلك فإن الغموض والتناقض والتداخل الذي يشوّه الصورة ويفككها ويعيد بناءها طبقاً للتكوين الحقيقي النسبي الداخلي كما يراه الفنان نراه وقد حلّ في الرؤية إيحاءاً محل النحت وهنا تبدو مشكلة البعد الثالث في التصوير.. فإن كل ما تدركه العين بفضل خداع البصر في التصوير يفتح أمام المشاهد الطريق لخياله وللذاكرة والإحساس.

ويحل «بيكاسو» وزميله التكعيبي «جورج براك» مشكلة البعد الثالث في أعمالهما باستخدام خطوط مائلة إلى الداخل تدل على العمق وخطوط مقوّسة تدل على الحجم.. أي أنهما ينقلان على سطح اللوحة المسطح الإيحاء بما له عمق وبروز. فالتكعيبية هي محاولة إحالة ما نراه من أشكال إلى عناصره الهندسية الأولى من دائرة أو مثلث أو مربع، كما أنها تقترب ذهنياً بما يتمثل لنا من أفكار عن الأشياء داخل عقولنا.. فمثلاً.. كوب الشاي أمامنا نرى حافته العليا من مكاننا في شكل بيضاوي ولكننا نعلم بعقلنا أن حافته مستديرة تماماً.. وبما أنه ليس هناك فرق في قيمة الكوب لدينا بين ما تراه العين وما نعرفه عنه مسبقاً. فإن بإمكاننا أن نؤكد على استدارة حافته (طبقاً لمعرفتنا) وذلك بإضفاء البعد الثالث على هذه المعرفة المؤكدة لدينا.. كذلك حين رسم «بيكاسو» وجه المرأة من الجانب وأظهر العينين معاً.. رغم أننا لا نرى في الواقع العين الثانية من الجانب ولكننا نعلم أن هناك عيناً ثانية.. فلا ضير من أن

يقدم لنا العينين معاً.. فممارسة الفن حرية وخيال مطلق.

وقد قال «بيكاسو» في التكعيبية: «حينما وجدت التكعيبية لم يكن لدينا قصد مهما يكن كائناً لابتكار التكعيبية.. أردنا ببساطة أن نعبّر عما كان فينا. لم يرتّب واحداً منا خطة للغزو.. وأصدقاؤنا الشعراء تابعوا جهودنا بانتباه ولم يلقوننا أبداً». ونرى في لوحة «امرأتان عاريتان» التي رسمها في باريس عام ١٩٠٦.. ولوحة «السابحة» عام ١٩٠٩ بوادر التكعيبية. وقد جمع في صورة واحدة مختلف مظاهر الشخصية وقد دار حولها دورة كاملة.

ومن أبرز لوحاته تعبيراً عن تكعيبيته الأولى لوحة «الفتاة والمندولين» عام ١٩١٠. وهي من أشهر تصاوير التكعيبية وفيها نجد التفكيك الشكلي.. وأيضاً البصري، ولكن يمكننا تميّز الشكل الذي يأخذ في الاختفاء داخل الصورة، وقد عبّر عن الهيكل الداخلي للفتاة بأشكال هندسية ذات زوايا وبدا الفضاء حولها يطوقها في عدة مستويات متشابكة مع تسطيح اللون في مستويات تتداخل وتتشابك.

وفي عام ١٩١٨، مر «بيكاسو» بالمرحلة الكلاسيكية وفيها التقى مع «كوكتو» مؤلف بالية الاستعراض الروسي وأعدّ له «بيكاسو» ديكوراته وتصميم ملابسه.

وقد أثر في «بيكاسو» الشعراء السرياليين، وليس الرسامون وما جذبه في السريالية هي تلك العلاقة القوية بين الشعر والرسم. وعام ١٩٢٥، مرّ «بيكاسو» بالمرحلة السريالية، وصوّر لوحة «الراقصين الثلاثة»، والواقع إن هذه اللوحة لا تتضمن علاقة مباشرة بالسريالية.. ورسم لوحات عن مصارعة الثيران غلب عليها التحرّر من عوائق العقل والمنطق مع التشويه والتركيب الحر اللامنطقي لبناء لوحاته بالأجساد المشوهة ولكي يصل في لوحاته إلى ما فوق الواقع رسم أشخاصاً بدّقة بالغة تفوق الواقع في نظره.. ثم رسم المبالغات للحصول على تأثيرات درامية مدهشة.. إلا أن مورده الرئيس للوصول السريع إلى ما فوق الواقع ظلّ هو التشويه بتغيير المظاهر الطبيعية للأشياء وبالأخص جسم الإنسان لكي يُطلع المتفرج على رؤية جديدة مثيرة للعالم حوله ومنها الإنسان. وقد استغل «بيكاسو» طريقة التشويه استغلالاً كاملاً في لوحة «المرأة الجالسة»..

وفي لوحة «المرأة تزّين شعرها» عام ١٩٤٠، زاد «بيكاسو» من تضخيم الساقين بشكل غير عادي إيحاءً بأن الجسم عديم الحركة والحياة وإيحاء آخر بكّم التشوهات في الجسد الذي أكدته تكعيبيته.

ويستحوذ شكل المرأة على تفكير «بيكاسو» حتى النهاية وتميز أسلوبه بجو من القوة البدنية والطاقة الشديدة وكأن الغاية الرئيسية من تصويره هو تأكيد وجود الفن والحياة أحدهما تقترن بالآخر. كما لعبت

الأساطير دوراً هاماً في حياة «بيكاسو».. وقد كان يرى أن مصارعة الثيران ترمز إلى فكرتين معاً: أحدهما القوة الطائشة التي يمثلها الثور.. والثانية البراءة الساذجة التي يمثلها الفرنسي في الأسطورة الذي يبقر الثور بطنه بقرنيه.

ويقول الناقد والمؤرخ الفني «هربرت ريد» في كتابه «الفن اليوم» مفسراً عملية الإبداع عند «بيكاسو» بالتفصيل: لحظات الإبداع عند «بيكاسو» يهيمن عليها الألم الخانق المبرّح.. وقد حلّل لي «بيكاسو» هذا الألم أخيراً قائلاً إن رغبته الوحيدة هي أن يتفانى للتعبير عن ذاته.. الواقع أنه يعمل وفقاً لتجليات تأتيه من وراء الحدود التي يسيطر عليها إدراكه سيطرة تامة.. ينزل عليه فيما يرى إلهام ملح من المقتضيات ويتملكه انطباع شديد الوضوح بأن شيئاً يملي عليه بشكل مهيب لا سبيل إلى تجاهله.. وأن عليه أن يفرغ وعاءه بما نزل لتوه حتى قبل أن يتمكّن من السيطرة عليه.. وذلك لكي يفسح المجال لإلهام جديد.. ومن هنا المعاناة والشقاوة والعذاب..

واستمر الفنان العجوز (٩٢)عاماً، حتى آخر أيامه مصوّراً وفناناً ومبدعاً.. حتى رسم نفسه قبل وفاته بعامين في لوحة تمثّل المرحلة الأخيرة من حياته الغزيرة الإنتاج في لوحة «رجل جالس على رأس قبعة» في نوفمبر عام ١٩٧١. في هذه اللوحة الذاتية نرى موجز للأفكار الرئيسية في تصوير «بيكاسو». وتبدو الصورة وكأنها صورة وداع لقدرة الإبداع.. ولفترة الاستمرار حيّاً. ولا زالت إلى الآن لوحاته من أثمن اللوحات التي يتهافت على شرائها الهواة والمتاحف وصالات العرض.

وقد صدق وصف الشاعر الإسباني «روفائيل ألبرتي» ما قدّمه مواطنه الإسباني «بابلو بيكاسو» للعالم قائلاً:

«جاء بيكاسو إلى العالم ليسدّد له ضربة عنيفة ويقلبه رأساً على عقب.. ويزوده بعينين جديدتين».

المراجع

(١) نجاح بيكاسو وإخفاقه: ترجمة فايز صيّاغ.
(٢) بيكاسو أشهر فناني القرن العشرين: تأليف تيموثي هيلتون.
(٣) بابلو بيكاسو: تأليف جون بيرجر.

❖ ❖ ❖

٢٤٩

الآفاق الإبداعية للروائي هاني الراهب

محمد حطاب*

على رابية جميلة تُطل على نهر الكبير الشمالي في قرية تبعد عن مدينة اللاذقية عشرين كيلو متراً تدعى «مشقيتا» تنتشر مجموعة من القبور المتبعثرة هنا وهناك. ومن بينها قبر كتب على إحدى شاهدتيه اسم المرحوم الكاتب هاني الراهب.

---

* باحث من سورية.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

في أحضان هذه القرية الوادعة الجميلة عام /١٩٣٩/ وُلد الكاتب في كنف أسرة فقيرة، ومن ذلك المكان المنسي أطلق هاني الراهب أولى صرخاته المتمرِّدة على واقعه المتردي. وعندما درس اللغة الإنكليزية في كلية الآداب بجامعة دمشق كان قد خرج من قوقعة عالمه المحدود، وانفتح على الحياة، وأخذت نفسه بالتشكل الجديد سريعاً، وصحب ذلك انقلاب في مفاهيمه وأفكاره واتّسم بكثير من السلبية والتمرد. وتجلّى ذلك في نتاجه الروائي الذي رصد فيه هموم ملايين الناس في هذا الوطن الكبير.

وكانت البداية عام /١٩٦٠/ حين أعلنت دار الآداب عن مسابقة للرواية العربية اشترك فيها أكثر من مئة وخمسين كاتباً عربياً. وكان هاني الراهب من بين هؤلاء ولم يتجاوز عمره وقتذاك الثانية والعشرين، وكان طالباً في جامعة دمشق. وحدثت المفاجأة بأن فازت روايته «المهزومون» بالجائزة الأولى ليبرز الراهب كفنان يمتلك رؤيا من نوع خاص تقدّم تصوراً عميقاً للحالة العربية التي تعاني التفكك والانعزال، وتنذر بوقوع سلسلة من الهزائم تبدأ بسقوط الشعارات الواهية التي كانت تطلقها الأنظمة العربية آنذاك، تلك الشعارات التي جعلها غلافاً لروايته. وهذا ما حدث فيما بعد حيث توالت الهزائم العربية داخلياً وخارجياً على نحو مأساوي مفجع.

وقد أشار الدكتور عمر الدقاق في كتابه فنون الأدب المعاصر إلى هذه الرواية بقوله « فازت رواية المهزومون بجائزة دار الآداب البيروتية لعام /١٩٦١/ فأكسبه ذلك ثقة، وزاده مضاءً. وهي ترصد قطاعاً من حياة بعض الشباب خلال دراستهم الجامعية فتروي الجوانب العاطفية من حياة البطل «بشر» رفاقه دريد وصالح وتعلق كل منهم بفتاة، ولكن أكثر شخصيات الرواية تتسم بالسلبية ما عدا شخصية صالح الذي يؤثر الالتحاق بالثورة في إحدى البلاد العربية وتنتهي حيواتهم بالإخفاق السريع فهم «المهزومون».

إنها رواية تعكس الضياع ضياع الشباب الذين لم يهتدوا بعد إلى الهدف.

وبعد روايته الأولى هذه التي تجاوزت بأسلوبها الأدبي، وتقنيتها القواعد الكلاسيكية التي كانت الرواية العربية تعرفها منذ مطلع الستينيات حيث حاول أن يجعل من اللغة أداة فعل إبداعي عندما فتح لها أبواب الإيحاء، وأغلق أبواب الاسترسال اللغوي. وحاول أن يقتحم عالم المحرمات العربية وأن يقلب نظام الأشياء القائم رأساً على عقب كي يكتشف عبثية الحياة ونزق علاقاتها.

بعد ذلك يقول الراهب: «خفت خوفاً شديداً من الشهرة أن تؤثر على إجادتي لكتابة النص فرحت أعمل على تكثيف النص لغوياً وبنيوياً إلى درجة أن الفصل الأول من روايتي الثانية (شرخ في تاريخ طويل) أخذ

سبعة أشهر والرواية كلها استغرقت سبع سنين».

ويرى الناقد محمد بارود أن هاني الراهب منذ روايته الأولى كان لديه وعي مسبق بأنه روائي فريد في الكتابة الروائية. كان مهتماً بسؤال الشكل الروائي وبالتحديد كان من جيل الانعطاف التجريبي في شكل الرواية العربية.

لقد أعلن منذ بداية حياته الأدبية وبطموح كبير أنه وراء أسلوب جديد تتضح بعض ملامحه يظهر بوضوح عند دوستويفسكي وفوكنر وداريل وقال: لا أستطيع الزعم هنا بأني أعرف اسمه فهو مثل الجنين في بطن الرواية التي أكتبها الآن وهو يتلخص في ظاهرتين الأولى تفتيت الحادثة إلى شعور ومواقف، شخصيات ومعان والثانية تقليص الحوار إلى درجة إعدامه[١].



وحين ظهرت روايته الثانية (شرخ في تاريخ طويل عام ١٩٧٠/)

كتب على غلافها المرحوم صدقي إسماعيل «تحقق شروط فن الرواية الجديدة كما نظرها آلان روب جرييه. ترفض السرد، وترغم جميع الحواس على العمل، تتميز بشاعرية وكثافة متفردة، ولغة جيدة تتسم بواقعية قاسية. وفيها مستوى جيد من الصدق والأصالة ترتكز على مواقف ومشاعر هي الأساس في فن الرواية الجديدة»

وهذه الرواية «شرخ في تاريخ طويل تجري في معظمها على لسان» أسيان.. وهو طالب سنة رابعة آداب وتستهدف بالوصف

والتحليل شخوص قطاع الشباب الجامعي في الخمسينات وبكل همومه ومتناقضاته.

أسيان شاب مضيّع، مشتّت يميل مع هواه العلمي، ولا يؤمن بأية قيمة، ولا يدين بأية عقيدة نضالية وعندما يجد نفسه محاصراً في حوار يرجعٌ معتقد صديقه في القبو «أبو خالد»

وعلمياً هو يعتقد أن في تأمين زوجة صالحة صلاح أمره، وصلاح مجتمعه، ولذلك هو يحب تسع عشرة فتاة يخطب العديدات منهن ثم لا يصل إلى قرار.

أبرز العلاقات ما جرى له مع مرام ثم لبنى.. مرام فتاة لاذقانية من أسرة محافظة يحبها «أسيان» ويتقدم لخطبتها من أهلها فيرفضونه بحجة أنه متحرر ملحد ويعمل في المسرح والتمثيل.. إلا أنه يظل يلاحقها حتى يأتي مرة بها إلى القبو، بما يسبب له شجاراً فعلياً مع أخيها وينقذه أصدقاؤه في القبو منه، فيقطع علاقته معها. إلا أن «مرام» تقع في علاقة جنسية مع جار لها فيقتلها أخوها ويدعي أنها انتحرت بالسم.

وأما «لبنى» فشابة فلسطينية من «يافا» وهي أخت صديقه «مجد» تكتب القصص، متحررة وزوجة موظف في الجيش وأم لولدين، يقيم أسيان علاقة جنسية معها ويغريها بأن تطلق زوجها فلا تأبه. و«مجد» صديق حميم يقرض الشعر ولكنه عاطفي يطمح في بناء مجتمع على الحب يقدم عدة مرات على الانتحار. يحب «شجن» ويفوز بها ويموت في نهاية الأمر منتحراً، وأبو خالد صديق من رفاق القبو، شاب متحمس لتراثه العربي والديني ومع ذلك فهو متحرر في سلوكه يتآمر على الدولة وينتهي إلى السجن.

الذهنية التي تقف وراء هذه التحليلات والتفنيدات ذهنية وجودية صريحة تقوم في معظمها على مقولة «الفردية» وربط القيم بها» إذا كنا ممزقين فكيف لا يكون وطننا ممزقاً؟ المواطنون الممزقون لا يقيمون وطناً ملتئماً.. الرواية ص٢٢٢.

وبالفعل يحاول المؤلف عبثاً ربط أزمات الجيل بالحب والزواج كما يشير إلى أن إيماننا بالاشتراكية لا يجب أن يكون منبثقاً فقط من مشاكل الجماعة. كل هذه المشاكل محصلة مشاكل الأفراد الشخصية ص٢٢٢.

يضاف إلى ذلك العنف والتدمير في الرواية واللذان يصيران إلى فضائح وانتحارات ولذلك تضاءل الجانب الذهني والتنفيذي فيها إزاء النماذج النفسية والإنسانية التي تصف ومعظمها مشتت ضائع، ممزق.

ويرى الكاتب الروائي نبيل سليمان[٣] أن المرحوم صدقي إسماعيل يبالغ فيما كتبه على غلاف الرواية لأن السرد يستمر في الرواية وإن كان الكاتب ينحو به نحواً خاصاً. أما بقية الأوصاف «الشاعرية، الكثافة، الصدق، الواقعية القاسية» فهي ليست من العلامات الفنية المميزة فقط للرواية الجديدة التي

نظرها آلان روب جرييه لعلّ كلمات إسماعيل تنطبق على رواية، ألف ليلة وليلتان».

إنها رواية أثنوغرافية من حيث اهتمامها بالوصف الدقيق للحياة اليومية، ورواية جوّانيه من حيث غوصها المعمق في أغوار شخصياتها المأزومة العديدة، ورواية واقعية اجتماعية من حيث حرصها على أن تكون معادلاً للمجتمع، ورواية شعرية من حيث زخمها الشعري والصوري والترميزي ويقترن أسلوب هاني الراهب من أسلوب الروائية الإنكليزية «جين أوسين» في الحرص على تقديم العادي، ودقة النثر وهجائيته الحادة. لقد تراوحت من التطعيم بالعامية إلى اصطناع لغة القرآن إلى التضمين (الشعر الجاهلي خصوصاً) إلى جعل الشعر جزءاً من التعبير والسياق إلى توظيف الأمثلة الشعبية والجاهلية والأغاني.

ويقول الكاتب جلال فاروق الشريف عن هذه الرواية (كنت بعد سبع سنوات من قراءة «شرخ» ما أزال أحمل انطباعاً حياً عنها استعدته نابضاً منذ أن دخلت الصفحات الأولى «لألف ليلة وليلتان»).

وأن يجعلك الروائي تظل سنوات طويلة تحمل انطباعاً حياً عن روايته فذلك يعني أنه موهوب لأنه لامس وتراً حقيقياً في نفسك.

العنوان يقدم للقارئ مفتاح الرواية ويسهل عليه دخولها.

اختلاط الأزمنة فيها مقصود به الإشارة إلى استمرار عالم ألف ليلة وليلة العربي خلال ألف سنة وسنة، وإن هذا الاستمرار بلغ ذروته عام /١٩٦٧/ عبر هزيمة أزاحت العرب عن طرف الزمان ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف. وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداه رواية قادمة..

ثمة ثالوث يهيمن على روايته هو السياسة والجنس والايدولوجيا ومن خلال هذا الثالوث تستمد الرواية مضمونها، وتعبق شاعريتها كلها دون أن يخلّ ذلك بفنيتها، إنه ماركسي فرويدي في الرواية. فمشكلة الجنس في مجتمعنا الراهن تقف جنباً إلى جنب مع المشكلات الأخرى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ومن العسير تجاهل دور الجنس في حياة الأفراد والمجتمعات عندنا كعامل أساسي موجه في السلوك. وبهذا المعنى فإن هاني الراهب فرويدي ماركسي لأنه يتعامل مع معطيات الواقع. إن مشكلة الجنس تهز جميع شخصيات ألف ليلة وليلتان ولو كان ذلك بنسب متفاوتة بدءاً من عباس وأمية وغادة وأسمى وانتهاءً بالعامل الثوري «إمام» بل إن أجمل الصفحات تألقاً في شاعريتها في رواية الراهب هي تلك الصفحات التي تطرح الجنس بكل قوته عندما يعصف بأبطال الرواية. ولكن رواية هاني الراهب ليست بالتأكيد طرحاً لقضية الجنس. إنها رواية سياسية بالأساس.

وعن رواية الوباء يقول الكاتب والروائي

نبيل سليمان[٣] (لقد قدمت الوباء عالماً روائياً صاخباً وحاراً وغنياً ومرعباً أيضاً، عالماً يفور بالأحداث والشخصيات والعلاقات والمواقف والأطروحات. والعمل بمجمله علامة بارزة في المشهد الروائي المحلي والعربي» وفي هذه الرواية يطرح الراهب أسئلة هامة وكثيرة ولم يجد لها جواباً في الواقع الحياتي عن الديمقراطية والحرية وموقع المثقف المدني ودوره في عالم تنقرض فيه الثقافة ويُقتل الوعي النقدي. وشخصيات هاني الراهب ملتبسة وقلقة ومضطربة وتعاني القمع والاغتراب والتهميش وغير قادرة على مواجهة السلطة السياسية التي تغتال الإبداع وتصادر حرية الكلمة.

أما رواية «التلال» التي نشرت عام /١٩٨٩/ في بيروت فتتميز بأنها رواية جديدة في بنائها الفني ورؤيتها للعمل الروائي. وهي تسقط من حساباتها الحوار وتستعيض عنه بالدلالات. فيها جرأة غير عادية تتناول عالمين متناقضين ظاهرياً عالم الأسطورة والأحلام والرغبات والهواجس المولدة من عذابات المجتمع وقحطه كما يصفها الروائي حسن حميد، وفي الجانب الآخر عالم التاريخ الواقعي تماماً والمعروف.

والتلال رواية تهز الداخل الجواني عند القارئ وتحثه على التعامل معها بأكبر جدية ممكنة، إنها حفنة من التاريخ والواقع والأسطورة، غنية بإحساس كاتبها بأهمية النص الأدبي ودوره في الحياة. ففي التلال عدة أزمنة متداخلة يفجر بعضها الآخر. فهناك الزمن التاريخي المشار إليه مباشرة في الرواية (الحرب العالمية الأولى والثانية وعام ١٩٤٦) وهناك الزمن النفسي الذي يبدو جلياً في العديد من شخصيات الرواية، وهناك الزمان الأسطوري الذي تمثله «فيضه»، وهناك أيضاً ما أسماه الراهب زمن اللازمان الذي يمثله الدراويش. وهي رواية تتكلم عن العرب عن تجربة التقدم في تاريخ الأمة العربية المعاصرة. وهي لا تخص قطراً عربياً دون آخر.

وكمعادل روائي وضع الراهب مكاناً يتكون مما هو عام ومشترك، وكذلك أسماء الشخصيات والبلدان ذات الدلالة الخاصة والمستمدة من تاريخ المنطقة. المكان عموماً في روايات هاني الراهب إشكالي فهو موجود ومحدود في بعضها وفي الآخر مبهم. حيث نجد في رواياته الثلاث الأولى أن المكان هو دمشق وفي الوباء اللاذقية وفي «بلد واحد هو العالم» يبدو المكان وكأنه حارة عربية وفي التلال في مدينة قد تكون دمشق أو القاهرة أو بغداد.

وتتميز روايته «بلد واحد هو العالم» بثلاث خصائص أولاها الاستخدام المركزي لأسطورة فاوست كما طرحها «غوته» في بيئة تنتمي إلى العالم المتخلف وثانيتها النسيج الرمزي الكثيف الذي تكمن فيه أطروحات

الرواية، ولكن المموه حتى يصعب التقاطه وثالثها الصياغة المتقنة لمعادل روائي يحل محل الواقع، ويعيد تشكيله بدل أن يقترب منه وحسب. بالتأكيد لا تكتفي هذه الرواية بسرد التجربة وإنما تتقدمها إلى صعيد الرؤيا والشمول. وعبر هذه التقنية تحاول أن تستشرف الدور المحوري لشرائح اجتماعية هامة في العالم الثالث تتوسط صراعات القوى الضاغطة والقوى المضغوطة. وهاني الراهب لا يضع الصراع الطبقي ضمن دائرة اهتماماته معتبراً أن ما يؤسس للثورة الاجتماعية مجابهة الزمن لا الانتماء إلى هذه الطبقة أو تلك. فالمجتمع العربي ليس له بنية واضحة. فهو ليس إقطاعياً ولا رأسمالياً وليس باشتراكي. فكيف تكون شخصيات روايته والحال هذه، رموزاً لطبقات اجتماعية يطرح صراعها قضية التقدم أو التقهقر؟

ومع تسليمه بأن الواقعية لا تزال أسلوب التناول الأمثل لمعضلات الحياة الفردية والجماعية يفيد أن واقعاً غربياً يتحدّى الخيال بلا معقولية يتطلب تعبيراً جمالياً مماثلاً وإن اقتضى تجاوزاً أي تجاوز للقواعد الروائية المعهودة ولا ضير في أن تكون الثورة الجمالية للشكل رائدة للثورة الاجتماعية[4] ويروم الراهب أن يصل إلى نتيجة مفادها أن المجتمع يقسم إلى أغنياء وفقراء دون الالتفاف إلى الخلفيات الفكرية التي تحرك حياتهم وينطلق من هذا التقسيم ليحكم بعدم جدارة الأغنياء بمواجهة الزمن والعدو المتربص بالوطن.

وتعتبر روايته الأخيرة «رسمت خطاً في الرمال» من أفضل ما كتب خلال مسيرته الروائية حيث تناول فيها الوضع العربي ككل من خلال رسمه لملامح الغزو العراقي للكويت وما تبع ذلك من احتلال الجيوش الأمريكية للكويت بذريعة حمايتها من العدو.

وقد استخدم الراهب في هذه الرواية نفس الأسلوب الذي استخدمه في «ألف ليلة وليلتان» حيث استعان بالتراث ليستحضر شخصياته منه ويلبسها ثوب المعاصرة لتحميلها أفكاره الثائرة على الواقع حيث نجده يسخر من الماضي والحاضر والمستقبل عبر شخصيتي بديع الزمان الهمذاني وأبو الفتح الاسكندري وينتقل للحديث عن الواقع العربي والتغير الذي أصابه بعد حدوث معجزة النفط، وسعي أمريكا للحصول على هذه الثروة بأي شكل. في هذه الصورة نرى الأمريكي يخاطب ربه ويطلب منه أن يباركه في الحرب التي سيفتعلها مع العرب للحصول على النفط (ويقصد بها حرب الخليج الثانية) يقول: ماذا نفعل بمعجزة النفط هذه؟ هؤلاء الجمّالون يشترون ويشترون كل مشتقات الجنس والتكنولوجيا والترف. ومع ذلك تبقى لديهم بلايين الدولارات من مشتقات النفط ويدعون أن هذا فضل منك.. يجب أن نجد وسيلة لسحب هذا الادعاء البترو دولار

يهدِّد الدولار نحن يا أبي (الأمريكي يخاطب ربه) مضطرون لتصحيح أخطاء المصادفات الجيولوجية وأنا شخصياً لم أجد وسيلة لتعديل هذا الخلل المستطير في الجيولوجيا الحالية إلا أن هؤلاء الجمالين يتحاربون فيما بينهم كما كانت عاداتهم من قبل محمد، ومن ثم يطلبون المساعدة منا «لقد حققت هذه الرواية قفزة نوعية في مسيرة الراهب الروائية. ففيها تحول المجاز اللغوي إلى مجاز بنائي تركيبي وفيها يتداخل المحكي مع الواقع الاجتماعي مع ثقافة الراوي وعصره وفيها يرسم الراهب خارطة تراجيدية للواقع العربي وسط عالم يتفكك ويتقوّض، وفيها يستخدم الروائي خيالاً خارقاً. ومع ذلك لا يمكن وصف الرواية بأنها خيالية أو فانتازية، فقد استطاع الراهب توظيف الفانتازيا توظيفاً دقيقاً لتكون خاضعة لعمل عقلي منظم شيّد من خلاله البناء الروائي المحكم والمتنامي.

وعنها يقول الدكتور حسان عباس «معمار الرواية الفسيفسائي، وتجاوره للأصوات والأدوار وأنماط الكتابة يؤكد رغبة الراهب بكتابة رواية يرتفع فيها مستوى الحكاية من مستوى المشهدية إلى مستوى المفهومية» فعبر متاهات الرواية الدائرية يقارب الراهب سيرة أمه ويرسم صورة قائمة لحاضر لا يبعث على التفاؤل، وحيث الزمان يمتد عبر ألف عام. وأكثر الشخصيات حرة في المكان، حرة في الزمان ستبقى مشدودة إلى الصحراء. كل ذلك عبر سخرية لا تثير ابتسامتنا بقدر ما تزيد إحساسنا بالألم والمرارة.

وكتب هاني الراهب روايتي «خضراء كالمستنقعات» و «خضراء كالحقول» وهو في حالة وعي متأزم بعد انهيار الاتحاد السوفييتي وانهيار التقدم العربي وانهيار النظام الإقليمي العربي. أحسَّ وكأن كل شيء ينهار وقد انعكس هذا الإحساس على أدواته الفنية وأسلوبه في الكتابة (بدأت ألعن اللغة التي استخدمتها خلال ثلاثين عاماً كانت باهرة لغة شعرية، لغة ارتيادية، لغة تقدمية، لكن الشعر والتقدم والارتياد كلُّه انهار. فلماذا أنا محتفظ بلغة ميتة تحت ضغط جملة من الظروف الذاتية الداخلية والخارجية. وعكف على كتابة مجموعة من الروايات الصغيرة بعنوان «كل نساء المدينة» وعندما صدر منها «خضراء كالمستنقعات» ظنَّ البعض أنها رواية قائمة بحد ذاتها واستغربوا وضعها على هذه الحالة، لقد كان لديه طموح روائي أن «خضراء كالمستنقعات» ستليها خمس خضروات تكمل الحلقة وتصدر ذات يوم في رواية واحدة، ولا يعتبر الراهب نفسه كاتب قصة قصيرة، وهو يقول: «إنه إذا نجحت عندي بعض القصص وهي أربع أو خمس قصص فهذا بالصدفة»، لقد كان يكتب القصة كنوع من استراحة المحارب بين رواية وأخرى (عندما أعايش الحياة وأرى

فيها أو ألتقط فيها ما يمكنني من التعبير عنه تعبيراً أدبياً لا يخطر في بالي أن أفعل ذلك عن طريق الأقصوصة، وإنما عن طريق الرواية) وقد كتب الراهب خلال حياته ثلاث مجموعات قصصية «المدينة الفاضلة وجرائم دونكيشوت وخضراء كالعلقم» والأخيرة نشرت بعيد وفاته عن دار الكنوز الأدبية في لبنان. وقد كتب معظم قصص المجموعة الأخيرة بين مطلع الثمانينات وأوائل التسعينات. وقد تميزت القصص فيها بالحبكة المحكمة وبلغة متفردة استطاع عبرها أن يدخل إلى أعماق الشخصيات ويستنبط دواخلها الإنسانية والتباسات ضياع فرصها في الحياة دون أن يبتعد فيها عن الهم القومي والاجتماعي.

لقد عبر الراهب خلال حياته الأدبية عن رغبته في إنتاج أدب يجعلنا أكثر وعياً بذواتنا وواقعنا أدب تنوير لا أدب إدانات أو تعليق نياشين.

وكان يقر بأنه من المستحسن أن تتجه الرواية نحو إقلاق قرائها وتعكير طمأنينتهم الزائفة، ونحو إبراز النقائص والتعوّقات في الشخصية الواحدة دونما تيئيس.

إن أي أدب يمنحنا شعوراً بالرضا أكبر مما نستحق يقوم في الوقت نفسه بعملية خداع خطيرة وكذلك فالأدب الذي يشتمنا لأننا متخلفون ومهزومون ومرتجوّ الأخلاق هو أدب أعمى لا يستطيع رؤية الانقلابات التاريخية في حياة الشعوب.

«الرواية هي الرئة الأفضل لنقل الأوكسجين إليّ» وهي أكثر قدرة على استيعاب الرؤى والتجارب، الرواية كبيرة وكل شيء في حياتنا كبير.

كان لدى هاني الراهب شعور حاد بأنه ميت أو ربما يموت دون أن يتمكن من الإمساك بالتغيرات العاصفة والعنيفة في شرقنا العربي روائياً ودون أن يكمل تعبيره عن هذه الرؤية وما الميل إلى تغيير التقنيات الروائية من رواية إلى أخرى سوى اختلاف الرؤية الذي يتطلب بالضرورة اختلاف الشكل. لكن الزمن والمرض العضال لم يعطيا هذا الجسد المقاوم وتلك الروح الوقادة والوثابة مزيداً من الوقت، لاستكمال أحلامه الواسعة.

المصادر والمراجع

١- رواية المهزومون /دار الآداب بيروت ١٩٦١/.
٢- شرخ في تاريخ طويل /دار الأجيال دمشق ١٩٧٠/.
٣- ألف ليلة وليلتان /اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٧/.
٤- الوباء / اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨١/.
٥- بلد واحد هو العالم / اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٥/.
٦- رسمت خطاً في الرمال /دار الكنوز الأدبية بيروت ١٩٩٩/.

٧- المدينة الفاضلة /دار الأجيال دمشق ١٩٦٩/.
٨- خضراء كالبحار /دار المدى دمشق ٢٠٠٠/.
٩- خضراء كالحقول /دار الأدب بيروت ١٩٩٣/.
١٠- خضراء كالعلقم /دار الكنوز الأدبية بيروت ٢٠٠٠/.
١١- الأدب الروائي اليوم (أعمال ومناقشات الروائيين العرب والفرنسيين) /دار الحوار ١٩٩٨/.
١٢- تجربة الرواية السورية /سمر روحي الفيصل/.
١٣- أدب القصة في سورية /عدنان ابن ذريل/.
١٤- القصة في سورية وفي العالم /دراسات إعداد دار الفن الحديث/.
١٥- الرواية السورية ١٩٦٧- ١٩٧٧ /نبيل سليمان- منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢/.
١٦- فنون الأدب المعاصر في سورية /د. عمر الدقاق- منشورات وزارة الثقافة دمشق١٩٧١/.
١٧- فتنة السرد والنقد /نبيل سليمان —دار الحوار ٢٠٠٦/.
١٨- جماليات الرواية /د. علي نجيب إبراهيم- دار الينابيع دمشق ١٩٩٤/.
١٩- مجلد المعرفة /العدد ٤٢ آب١٩٦٥/.

الهوامش

١- مقابلة مع هاني الراهب في مجلة المعرفة العدد ٤٢ آب ١٩٦٥.

٢- الرواية السورية نبيل سليمان ص٧٤ منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢.

٣- نبيل سليمان فتنة السرد والنقد دار الحوار.

٤- جماليات الرواية د. علي نجيب إبراهيم ص٢٩٩ دار الينابيع دمشق ١٩٩٤.

❖ ❖ ❖

٢٥٩

نحن والموقف المعرفي من العالم

عبد الباقي يوسف*

استهلال:

بظني أننا .. نحن الذين قدر علينا أن نملك أوسط الكرة الأرضية، أو شرق أوسطها، لا حاجة لنا - على الإطلاق- قدر حاجتنا القصوى للنظر إلى أنفسنا شكلاً ومضموناً، ومن ثم النظر إلى الآخرين وهم في حالة تلبس نظري إلينا.

---

* أديب وباحث سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

وبظني أن روح المعضلة العظمى تكمن في أننا نفتقد ميزة النظر إلى أنفسنا وإلى ذوات أنفسنا، وبذات الوقت لا ندرك حاجتنا القصوى إلى مرآة تحقق لنا هذه الحاجة الكبرى وتفعل شيئاً في ردم هوة اللانظر المرعبة هذه. ومن ضفة الهوة المقابلة، لا ندرك أهمية كيف ينظر الآخرون إلينا ولا نراهم وهم ينظرون إلينا.

وعندما لا ترى نفسك، فإنك لا ترى الآخر الذي ينظر إليك، وعندما لا ترى نفسك، ولا ترى الآخر الذي ينظر إليك، لا يكون من اليسر عليك تمييز الموقع الذي تكون فيه مقارنة بموقع الآخر الذي لا تراه.

بيد أنه في ذات البرهة يدرك قوة هيمنة الموقع الذي يكون فيه مقارنة بك، وهو قد لا يكون قوياً حقيقة الأمر، بيد أنه يستقوي على وهنك، لا لأنك واهن، بل لأنه ينظر إلى نقاط وهنك، وينظر إلى نقاط قوتك، مقارنة لنظره إلى نقاط وهنه، وإلى نقاط قوته بجلاء، هذا النظر الذي هو مفقود بالنسبة إليك وهو يدرك كل الإدراك –كما تدرك كل الإدراك– بأنه مفقود بالنسبة إليك.

عند ذاك لا يتردد من أن يأتي إليك في ديارك وينظر إليك ليس في المرآة هذه المرة بل عيناً لعين، وصوتاً لصوت، ووجهاً لوجه، لكنك رغم ذلك لا تنظر إليك، لا تنظر إليه، لا تنظر إليكما نظر العين للعين.

لأنه فاتك أن تنظر إليك، فاتك أن تنظر إليه، فاتك أن تنظر إليكما نظر العين للمرآة.

وعندها يفوتك أن تميز بين النتيجة وبين المعضلة التي أولدت النتيجة، بين فعل موقفك، وبين رد فعل موقفك من هذه اللامعرفة الجلية.

وأريد أن آتي إلى أقرب من هذا لأقول بأننا أيضاً لم نتمكن من أن نملك مرآة ننظر فيها إلى تراكمات الماضي حتى نستند إلى فراغات وتشققات زوايا تلك التراكمات بسلبياتها التي قد تفوق –بل تفوق– إيجابياتها لأننا في بداية ونهاية الأمر لا نملك –بحكم الوراثة، وكذلك بحكم الهندسة الوراثية– إلا أن نكون ورثة تلك التراكمات.

فما لم نره من تلك التراكمات واكتنفه الغموض يفوق بكثير ما بدا لنا أننا رأيناه، أو سمعنا به.

المعنى نبض الكلمة، الكلمة جسد المعنى.

إنني لا أصغي إلى الكلمات قدر إصغائي إلى نبضها، كما أنني لا أصغي إلى الشخص قدر إصغائي إلى محراب قسماته، ثمة كلمات تفرض عليك راحة الإصغاء إلى نبضها، وثمة قسمات ترغم عليك راحة التأمل في نورانيتها.

أحياناً أقلب عشرات الصحف والمجلات، ولا أقع على نبض كلمة يمكن أن يشدّني، أقلب عشرات القنوات الفضائية، ومواقع النت، ولا ينجح مسعاي، أو تنجح مسعى الكلمات.

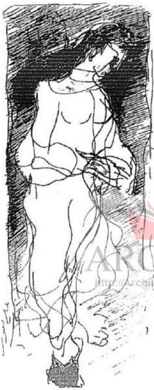
أصغي إلى عشرات الأشخاص، فلا تنجح قسماتهم لإقناعي بعمق التأمل، أو لا أنجح في إقناع نفسي إلى راحة إصغاء التأمل.

أحياناً تستفزني كلمات، تستفزني قسمات، تستفزني مشاهد تمثيلية، تستفزني صحف، إنها تملك مقدرة هائلة على أن تشوش علي صفاء مخيلتي.

أظن أن ما بات يميز زماننا بجدارة، كل هذا الكم الهائل من الكلمات التي تخلو من نبضات، كلمات لا قلوب لها. وقد نجح هذا إلى حدّ مرعب في صناعة متلق استهزائي، فهو بات يستهزئ بكل ما يسمع، وقرأ، ويرى.

أمام هذه الهوة الأعمق يفقد هذا المتلقي حساسية جدّية التلقي، ليبلغ مرحلة فقدان حساسية جدّية التأثير.

فترى شخصاً يتحدث، لكنه لا يتحدث، يستمع، بيد أنه لا يستمع، يبدي علامات التأثر، بيد أنه لا يتأثر، يضحك، غير أنه لا يضحك، يبكي، إلا أنه لا يبكي، يجلس، لكنه لا يجلس، يرقد في السرير، غير أنه غير راقد في السرير في دوامة استباحية لمعنى الكلام ومعنى الأفعال، حتى أنه يرتدي حالة اللاجدية، فإن وُجه إليه تهديد، لا يأخذه على محمل جد، وإن نظر إليه قانون يمنعه من القيام بهذا الفعل، لا يأخذه على محمل جد، فتراه يراهن حتى على عقائده وحياته العائلية في مجلس كأنه ينفث لفافة تبغ. فيمكن لك أن تراه في ثلاثة وجوه خلال ثلاثة أيام.



تعيش المجتمعات ذروة يقظتها وتقدمها قدر الحالة الجدية لديها، فهي تأخذ كل ما تراه، أو تسمعه، أو تقرأه على محمل الجد. ولذلك فإنها تعقد آمالاً كبرى على الكلمة، والنغمة، والمشهد.

لذلك تراها تقدم مغامرات كبرى ومخاطر كبرى من أجل أن تقرأ، وتسمع وترى.

وهذا ما يمنح للإبداع وللعمل قيمة كبرى. فلوحة تباع بثمن باهظ، قد لا يتنازل شخص آخر ليقف بسيارته ليحملها إلى البيت إذا ما رآها مستلقية على الطريق، وكتاب جديد يقف الناس في طابور للحصول عليه، وقراءته حرفاً حرفاً، قد يتراكم عليه الغبار ثلاث سنوات في موقع آخر.

إننا لسنا أغنياء بمقدار ما لدينا من بنوك وأوراق نقدية، إننا أغنياء قدر ما لدينا من متاحف، وكتب وموسيقى.

عندما تستبيح المعنى، فإن المعنى لا يتوانى من أن يستبيحك، وعندما تمجد المعنى، فإن المعنى لا يتوانى من أن يمجدك.

العلاقة المعرفية بين الشرق والغرب

أجل فإن الشرق شرق، والغرب غرب، لكل بقعة منهما خصائصها وجالياتها وتركيباتها الاجتماعية، بل حتى الحيوانية والنباتية، والطقسية.

إذن أي محاولة للسعي سواء إلى ذوبان الشرق في الغرب، أو ذوبان الغرب في الشرق هي بذات الاتجاه محاولة لإلغاء هذه المزايا، والخصائص، والجماليات من كوكب الأرض، هي خسارة فادحة لأبناء الشرق، وأبناء الغرب معاً إضافة على أنها خسارة لكوكب الأرض ذاتها لأنها ستكون فقيرة ومقتصرة على اتجاه واحد في نمط العيش. ولذلك فحتى روح الطبيعة مشتركة مع فطرية الإنسان ترفض أي مسعى للمضي في هذا الاتجاه مهما بلغ ذاك المسعى من قوة ومن جبروت لأن أي إنسان ومن أي بقعة كان فإنه في النهاية لا يملك إلا أن يعود على أصله لأنه ببساطة لا يملك أن يغير خصائص ومزايا وجماليات، وحتى موروثات ذاك الأصل الذي تشكل منه وعلى وهن وكذلك قوة على قوة.

إنها المرحلة التي يمكن اعتبارها نقطة التحول الكبرى، أعني اعتباراً من النصف الثاني للقرن العشرين، مع بدايات تسرب ثورة التقنيات الكبرى إلى بقاع الشرق إلى أن أخذت شكلها المعروف بالنظام العالمي الجديد، وأخذ هذا النظام يتفاعل تدريجياً -شئنا أم أبينا- في مختلف أنحاء العالم، بيد أنه أخذ يتفاعل بصورته الأكثر سلبية في بعض بقاعنا، فغدا البعض يرضخ لهيمنته بصورة غاية في الوهن إلى درجة أنه تخلى وتجرد من أي خصوصية تربطه بواقعه وأصوله وتركيبته الاجتماعية، بعكس غالبية المجتمعات الأخرى مثل المجتمعات اليابانية التي لم تتزحزح التقاليد اليابانية في ذواتها رغم ترحيبها بنداء العولمة الجديد، بل سعت لأن تكون مؤثرة وفعالة وكذلك مضيفة بصمة لها فيه، وهنا باعتقادي يتبلور النظام العالمي ويستمد شرعيته العولمية، لكن هل هي مشكلة هذا

النظام، أم هي مشكلة أبناء بعض المجتمعات التي لا ترغب في أن تساهم فيه، بل تنجرف في تياره حيثما مضى.

نحن نتحدث عن تركيبات ومعتقدات وتقاليد مجتمعات الكرة الأرضية ولسنا بصدد التأييد أو الإدانة لهذا المجتمع أو ذاك، فالأمر مختلف كل الاختلاف بالنسبة للمجتمعات التي تعيش غرب الكرة الأرضية.

هنا وكما أن المجتمع الغربي لا يقبل تركيبة مجتمعاتنا ولا عادات أو تقاليد أو أعراف مجتمعاتنا لأنها لا تنسجم مع أسسه التربوية التي نشأ عليها فمن الطبيعي ألا تأخذ تلك التركيبات والخصوصيات مكانها في أعماق مجتمعاتنا، لأنها لا تنسجم مع الذهنية التربوية التي نشأت عليها.

وهذا أيضاً لا يعني القطيعة بأي حال من الأحوال قدر ما يعني اللقاء والمودة والصداقات الحميمة العميقة وتبادل الخبرات بين مجتمعات الشرق ومجتمعات الغرب. فكما أنه ليس بالإمكان أن تشرق الشمس من الشرق وتغرب في الشرق أيضاً، وليس بالإمكان أن تشرق الشمس من الغرب وتغرب في الغرب أيضاً، فليس بالإمكان إلغاء ثنائية الغرب والشرق، أو محاولة توحدهما واحدة على إلغاء الأخرى.

ولذلك ترى أن مفهوم الحرية في بلادنا مختلف عن مفهوم الحيرة في بلاد الغرب فنحن ما نزال نعيش هول صدمة الانفتاح العولمي الذي فُرض علينا شئنا أم أبينا، وأظن أن ذلك كان قد حدث عندما صدمنا بالانفتاح المدني مع ولادة المدينة الغربية بكل تشعباتها.

الآن تجاوز العالم مدنية المدينة وأصبح المدني متخلفاً بالنسبة للعولمي. حتى أولئك الذين يرفضون عولمة الكرة الأرضية وشعوب الأرض، فإنهم لا يملكوا إلا أن يكونوا جزءاً من هذه العولمة، ولا يملكوا إلا أن يمارسوها حتى وهم في ذروة رفضهم لثقافة العولمة سواء كان هؤلاء من أبناء الشرق أو من أبناء الغرب.

إذاً نحن وأمام هذه النقطة ما نزال نسعى لأن نكون مدنيين رغم أن غالبية مجتمعاتنا تعيش في المدن، بل حتى بعض العواصم العربية والإسلامية الكبرى هي ليست أكثر من قرى كبيرة بكل ما تحمل التروية من مفاهيم وعادات وتقاليد.

إننا ما نزال نعاني هول الصدمة، فنحن قبل أن نتحول إلى مدنيين ونشبع مدنية المدينة رأينا أنفسنا أمام أن نكون عالميين، أو نعيش في عزلة وقطيعة عن المجتمعات الأخرى، وهذه الصدمة بذاتها تولد حالات متناقضة بين فئات مجتمعاتنا.

هذه مسألة تكلفنا كثيراً وندفع ضريبتها بصور مرعبة دون أن نلتفت إليه، القرية هي عالم صغير مغلق على أقرباء، في مناطقها يعتمد السكان على الأغلب على تربية

المواشي والدواجن وفلاحة الأرض، في حين تكون المدينة مناقضة لنمط تلك الحياة، فهي ممتلئة بالأديان والأعراق والقوميات واللغات.

إضافة إلى تعدد مصادر الرزق التي تفرض على الناس التسامح والتساهل والليونة في سبيل التواصل، لأن الناس هم الذين يحملون أرزاق بعضهم البعض، وقدر ما يتمتع المدني بروح التساهل والليونة والبسمة واللطف، قدر ما يكسب في رزقه. فتراه شيئاً فشيئاً ينفتح على شرائح الناس المختلفة بسبب طبيعة المدنية وكذلك يكون في أسرته وأصدقائه وسائر علاقاته الاجتماعية والأسرية.

بالطبع فإن هذه المدينة ورغم كل هذه القرون ما تزال غير مترسخة في أذهاننا والدليل أن نسبة الأمية في بعض بلداننا تبلغ ٤٠٪، بل تبلغ ٧٠٪ بالنسبة للمرأة في بعض هذه البلدان في حين نرى أن مجتمعات أخرى تسعى لمحو الأمية الإنترنيتية بين أفرادها. أظن بأننا لا نحتاج إلى شيء قدر حاجاتنا إلى امتلاك الشجاعة الكافية لطرح الحقائق الكبرى على بعضنا البعض، وعلى العالم ليس من حولنا كما كنا نقول، بل فينا.

كما بودي أن أتحدث هنا بعض الشيء عن علاقة المجتمعات البشرية بالرموز المقدسة، وخصوصية هذه المجتمعات في مفهومها ومعتقدها بالمقدس.

بظني أن أقرب تعريف للإنسان الفاشل هو أنه إنسان تخلو حياته من المقدسات. مفهوم المقدس يختلف من شخص لآخر، هناك أشخاص تتحول الرموز الإنسانية المتألقة بالنسبة إليهم إلى المقدسات، سواء كانت سياسية، أو قومية، أو دينية، أو إيديولوجية، وقد نرى أشخاصاً تتحول أحداث ما في التاريخ إلى مقدسات إلى جانب أشخاص يتحول العمل بالنسبة إليهم إلى مقدس.

كما أن مفهوم المقدس قابل للاختلاف، فالمقدس ذاته يكون بدرجات وفق الموقع الذي يكون فيه. المقدس هنا ليس قمعاً للحرية قدر ما هو ضبط للإنسان كي لا يخرج عن المنظومة الإنسانية لعامة الناس الذين يشاركهم عناصر ومقومات الحياة البشرية.

الإنسان ليس بوسعه أن يعيش بشكل سوي ويتمتع بدفء اجتماعي، وتكاتف إنساني إذا خلت حياته من المحرمات، والتابوات، والخطوط الحمراء، هناك ضوابط نراها حتى لدى أفتك الحيوانات المتوحشة، فهذا الحيوان البالغ الشراسة لا يتخلى عن واجبه في إطعام مولوده، ثم إنه لا يقدم على افتراس مولوده. وحتى الحيوانات الواهنة فإنها تقوم بتأمين عش آمن لها تغفو فيه حرصاً على حياتها. ونرى أشكال الانضباط في حياة النبات والمياه، والتراب، فأنت عندما تقوم بتلويث مياه في حفرة أو في إناء فإن هذا الماء يقوم بمحاولة التخلص من التلويث ولا يهدأ قبل أن يعود نقياً، ومهما أردت أن تغير

من ألوان الأشجار، أو تقطع من أغصانها، أو حتى تبترها من الجذع، فإنها تعود إلى ما كانت عليه، كل شيء يعود إلى طبيعته وفطرته.

وهنا يمكن تأويل مفهوم الحرية إذ إنها لا تكون دوماً في الإباحة المطلقة، بل قد تكمن روحها في الالتزام والضبط، فالماء يختار أن يكون حراً في عودته إلى النقاء، والشجرة تختار أن تكون حرة في مداواة جروحها والعودة من جديد بصورة بهية، والإنسان يختار أن يكون حراً وهو يتقيد بالنواميس. فأنت تكون حراً قدر حفاظك أن يكون الآخرون أحراراً، وإن وهبت نفسك حرية أن تقمعهم في معتقداتهم، عليك أن تمنحهم ذات الحرية حتى تكون لهم حرية أن يقمعوك في مذهبك.

ممارسة الحرية في دائرة الشخص ذاته الذي يمارس إيقاعات هذه الحرية، وهو يتمتع بحرية أن يفعل ما يشاء في دائرته، وفي اللحظة التي فيها هذا الشخص ويتولى نداءات عامة لتعميم هذه الطقوس فإنه يخرج عن حريته ويأتي على حريات الآخرين.

ثمة مجتمعات تضفي على الديموقراطية حالة من القدسية، وفي جميع الظروف لا يجوز المساس بالديموقراطية كسبيل لتداول السلطة وقيادة البلاد، وهي من المقدسات الثابتة التي لا يمكن لأحد أن يتجاوزها تحت أي ظرف فإذا انتهك شخص حرمة هذا المقدس وقفت البلاد كلها وبشتى أنماط تفكيرها في وجه هذا المنتهك لحرمة المقدس لدى ذاك المجتمع. وثمة مجتمع يقيم على حدود هذا المجتمع، بيد أنه يضفي على الوراثة في تداول السلطة وقيادة البلاد هالة من القدسية، فالملك، أو الأمير نفسه وبقرار فردي شخصي يقوم بتعيين خليفته. المجتمعان هنا يختلفان، بل يتناقضان، بيد أن المقدس لديهما هو مقدس واحد لا يمكن لأحد أن ينتهكه تحت أي ظرف.

فهذا المجتمع يجد حريته الكاملة في تمسكه بهذا المقدس، كما أن المجتمع الآخر يجد حريته المطلقة في تمسكه بذاك المقدس.

وتأتي إلى وقائع الحياة الاجتماعية اليومية لدى المجتمعات البشرية، فترى أنماطاً تقدس حرية الإنسان المطلقة لأنه سيد الكون ويجوز له أن يفعل ما يشاء دون أي ضابط شريطة ألا يلحق الأذى بأحد، فهو يتمتع بحرية أن يخرج من أي دين أو يدخل أي دين، وحرية أن يخرج من أي حزب، وينتمي إلى أي حزب، وحرية في أن يتخذ صديقه، أو يتخذ صديقاً مهما كانت صفة خصوصية هذه العلاقة. كل رغبة تخطر له تكون مسموحة دون أي محظورات ما دام لا يوجد هناك من يلحقه أذى نتيجة ممارسته لهذه الرغبات. ولكن هذه الحرية المفتوحة تتوقف نهائياً في اللحظة التي يلحق بها هذا الشخص الأذى ليس بإنسان فحسب، بل حتى بحيوان، أو نبات.

وتأتي إلى مجتمعات مجاورة، فترى الفرد فيها مرتبط بالمجتمع وليس مستقلاً عنه كما في المجتمع الآخر. فالمجتمع هنا لا يسمح له أن يتمتع بتلك الحرية التي يتمتع بها ذاك الشخص، فهذا الفرد ليس له أن يستبدل دينه، وليس له أن يتخذ من صديقات أو أصدقاء وفقما يشاء، ليس له أن يكون كذاك الشخص مهما قدم من مبررات. إنها المقدسات ذاتها التي تبيح لذاك الفرد في ذاك المجتمع، ولا تبيح لهذا الفرد في هذا المجتمع.

خصوصية الموقف:

إن أهمية أي إنسان أو قيمته تكمن في الموقف الذي يقفه هذا الإنسان من مجريات الحياة، ومن دقائق حياته الاجتماعية اليومية التي يمارسها.

الموقف هو بصمة الإنسان وهو خلوده سواء كان هذا الموقف سلباً أو إيجاباً، إضافة على حالة ثالثة هي /اللاموقف/ تمثل أيضاً موقفاً يقيّمه الناس وينظروا به إلى هذا الشخص وهذا يقال عنهم في بعض مراحل التقييم /الشخص الحيادي/.

إذن، نحن نعيش مجريات هذه الحياة المتمثلة بالأحداث والأفكار والمذاهب والميولات، ولا بد لنا أن نتفاعل مع كل ما يجري فينا ومن حولنا، فأن تكون هامشياً يعني أنك لا تلزم الحياة وأن الحياة لا تلزمك لأنك عند ذاك لا تكون فعّالاً فيها، ولا تكون فعّالة فيك، لكن: ما هو الموقف؟

هل هو مجموعة كلمات، أم هو حدث، أم هو فعل؟

يمكن تصوير الموقف من خلال مشهد شخص يقف قبالة حادث ما ورد فعله المادي والمعنوي والتلقائي تجاه تلك الحادثة، وبالطبع فإن الإنسان لديه مواقف عديدة من كل مظهر من مظاهر الحياة، فهناك مواقف مترسخة لا تتزحزح، وهناك مواقف يمكن أن تتغير وفق المستجدات التي تطرأ على الظاهرة التي يقف منها الإنسان، إننا نحتاج إلى أن تكون لنا مواقفاً نحو مظاهر الحياة ونحو العادات والتقاليد والأحداث والأفكار والقيم في ظاهرة الحياة التي جئنا إليها ونحياها ككائنات واعية تشعر بمسؤولية تجاه ذاتها وتجاه الحياة التي وهبت لها.

إننا نحتاج إلى أن نتفقه في ثقافة المواقف التي نقفها من مجمل مظاهر الحياة وأن نعرف بمواقفنا ونُعرف مواقفنا بنا، فكم من شخص أهدى حياته ثمناً حتى لا يتزحزح في موقفه، وحتى لا يتزحزح موقفه فيه.

وكم من شخص مجهول خلّده في التاريخ موقف واحد إيجابي، فيُذكر بالخير، وكم من شخص خلده في التاريخ موقف سلبي فيُذكر بالسوء.

إننا أبناء مواقفنا نكون حيثما تكون مواقفنا ولا نكون حيثما لا تكون مواقفنا.

موقف الإنسان هو عقيدته وكل ثقله في الحياة، والحياة غنية بالأحداث التي يمكن

للإنسان أن يأخذ مواقفه منها، ويطبع بصماته على تلك المواقف فتُعرف به حصرياً وكأنه هو الذي أتى بهذه الخصال إلى الحياة فعندما نقول الكرم يتقافز إلى أذهاننا اسم شخص ما، وعندما نذكر الحب العذري يتقافز إلى أذهاننا اسم شخص ما، وعندما نذكر البطولة يتقافز إلى أذهاننا اسم شخص ما، وكذلك عندما نذكر الخيانة أو الجور فتحضر أسماء شخص ما دون غيرهم.

في التراث الإنساني نعثر على مواقف خلدت أشخاصاً لم يكن ليعرفهم أحد دون وقوفهم تلك المواقف.

ولعل ما ينّمي طاقة وقوف المواقف في ذواتنا هو ممارستها لتكون فعّالة بشكل يومي مستمر فينا، أي أن نمارس السلوك الموقفي ونعيشه ونؤثر على الآخرين بهذه المواقف، وكذلك نتأثر بالمواقف الإيجابية التي يقفها الآخرون.

موقفك هو أنت، وأنت لست إلا موقفك والإسلام حض الإنسان على أن يكون له موقفه من كل مظهر من مظاهر الحياة حتى لو كان هذا الموقف خفياً إذا كان إعلانه يسبِّب أذى لصاحبه. ما يهم هو أن يكون لك موقف فالمعرفة ذاتها هي موقف متفاعل في نبض العارف وفق مستويات ودرجات هذه المعرفة فعندما نقول /لقمان/ فلا تلبث أن تقفز الحكمة على أذهاننا وكأنها اقترنت بهذا الشخص الحكيم دون غيره.

وعندما نذكر اسم أبي بكر نذكر الصدق، واسم عمر بن الخطاب نقول /الفاروق/ واسم أسماء بنت أبي بكر نذكر بأنها ذات النطاقين. وعندما نذكر معاوية نذكر /شعرة معاوية/ ونذكر الخنساء فنتذكر الرثاء.

وأيضاً عندما نذكر اسم /نيرون/ فنتذكر بأنه أحرق بلاده روما إضافة إلى أننا عندما نذكر نزعة السادية فنذكر اسم المركيز دي ساد، والمازوخية اسم مازوخ، والوجودية اسم سارتر والتحليل النفسي فرويد وهناك أبطال كالجنود المجهولين يعيشون في كل الأحياء ومناطق وعواصم وبقاع العالم بيد أنهم يعرفون بمواقفهم على الأقل في أنطقة ضيقة حتى لو كانت مقتصرة على أسرهم.

أظن بأن الإنسان الذي يأتي إلى هذا العالم دون أن يترك موقفاً يكون مثله مثل الذي لم يأت ولم تلده أمه ولم يعش حياة بطولها وبعرضها ولذلك فعندما يموت المرء يسأل عن عمره فيما أفناه. وهنا تتحول المواقف إلى أعمال تسجل لك أو عليك.

تحفل خزينة تراثنا الفني بروح الحكمة والدروس والعبر التي تنير أمام الناس دروبهم وتبين لهم الرشد من الغي، وما أحوجنا في هذا الزمان إلى العودة إلى هذه الخزينة والنهل من معينها، فإن الأشجار عندما تشتد عليها العواصف لا تملك إلا أن تستقوي بجذورها.

يقول مبشّر بن الهذيل الفزاري:

ولا خير في حُسن الجسوم وطولها

إذا لم تزن حُسن الجسوم عقول

أما ابن شرف القيرواني فيحذر الغرور بالمظهر الذي قد يحمل في داخله ما يناقضه تماماً فيقول:

احـذر محاسـن أوجـه فقدت

محاسن أنفس ولو أنها أقمارُ

سُـرجٌ إذا نظـرت فـإنهـا

نورٌ يضيءُ وإن مسستَ فنارُ

وكان الوزير ابن المغزي الذي تولى الوزارة في عهد البويهيين في بغداد ويحفظ خمسة عشر ألف بيت من الشعر العربي القديم يقول:

رأيت الحُسـنَ في أدب وعقل

وفي الجهل الدمامة والهوان

بل حتى ثقافة أدب الحوار تضفي قوة جمالية على إنسان قد لا يتمتع بجمال المظهر فيتفوق البيان على ذلك، يقول شبيب بن شيبة:

وكم من ماجد أضحى عديماً

لـه حسـنٌ وليـس لـه بيـانُ

وما حسن الرجال لهم بزين

إذا لم يُسعد الحُسنَ اللسانُ

ويرى حكيم الشعر المتنبي أن الأخلاق هي زينة الإنسان الحقيقية، وإن خلا هذا الإنسان من الأخلاق خلا من أي ميزة قيمة فيه حتى لو بدا حسن المظهر فيقول في بعض شعره:

وما الحسن في وجه الفتى شرفاً

إذا لم يكن في فعله والخلائق

ويقال:

إذا كان رب البيت بالطبل ضاربا

فلا تلم الصبيان فيه على الرقص

ألم تـر أن المرء تـدوي يمينه

فيقطعها عمداً ليسلم سائره

كما نجد الكثير من الأمثال السائرة التي تعين الناس على أن يتميزوا بمواقفهم في الحياة ومنها:

/ إنك لا تجني من الشوك العنب /

/ إذا أتاك أحد الخصمين وقد فقئت عينه، فلا تقض له حتى يأتيك خصمه، فلعله فقئت عيناه /

/ اشتدي أزمة تنفرجي /

/ ظاهر العتاب خير من باطن الحقد /

/ العتاب قبل العقاب /

/ كل إناء يرشح بما فيه /

/ لعل لها عذرا وأنت تلوم /

/ لا تفتن من كلب سوء جروا /

/ اجلس حيث يؤخذ بيدك وتُبَرّ، ولا تجلس حيث يؤخذ برجلك وتُجَرّ /

/ الحبة تدور وإلى الرحى ترجع /

/ الشاة المذبوحة لا يؤلمها السلخ /

الطير بالطير يُصطاد /.

وقال أبو العيناء: كان لي خصوم ظلمة فشكوتهم إلى أحمد بن أبي داود، وقلت: قد تضافروا عليّ وصاروا يداً واحدة. فقال: يد الله فوق أيديهم.

فقلت لهم: إن لهم مكراً،

فقال: ولا يحيق المكر السيئ إلا بأهله.

قلت: هم فئة كثيرة.

فقال: كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله.

وقال ابن مسعود رضي الله عنه: لما كشف العذاب عن قوم يونس عليه السلام ترادوا المظالم بينهم، حتى كان الرجل ليقلع الحجر من أساسه فيرده إلى صاحبه.

وقال سحنون بن سعيد: كان يزيد بن حاتم يقول: ما هبت شيئاً قط هيبتي من رجل ظلمته، وأنا أعلم أن لا ناصر له إلا الله، فيقول حسبك الله، الله بيني وبينك.

وبكى علي بن الفضل يوماً، فقيل له: ما يبكيك؟

قال: أبكي على من ظلمني إذا وقف غداً بين يدي الله ولم تكن له حجة.

اختتم هذه الوقفة هنا بحادثة وقعت مع الإمام أبي حنيفة كان جالساً يقرأ دروساً لأصحابه ومستمعيه، وإذا برجل ذو هيئة يدنو إلى مجلسهم فقال الإمام لأصحابه/ تثبتوا كي لا يأخذ هذا الرجل عنكم شيئاً. فلما جلس الرجل ذو الهيئة وأبو حنيفة يذكر أوقات الصلاة قائلاً: أما الصبح فوقته من طلوع الفجر الثاني إلى طلوع الشمس، فإذا طلعتْ الشمس زال وقتها. فقال الرجل: فإن طلعت الشمس قبل الفجر فكيف يكون حكمها؟ فالتفت أبو حنيفة إلى أصحابه وقال: كونوا كما شئتم فإن الأمر على خلاف ما حسبنا. وقال آن لأبي حنيفة أن يمدّ رجله.

قال بعض الحكماء: /إذا أراد به شراً حبب إليه المال، وبسط منه الآمال، وشغله بدنياه، ووكله إلى هواه فركب الفساد وظلم العباد /.

ما قبل الخاتمة:

دوماً في كل مكان وأوان يمتلئ العالم بطيبين وشريرين، وكأنهما ثنائية لا تحقق الواحدة حضورها إلا بوجود الأخرى، كسلكي السالب والموجب المترافقين الذين لا تولد أي طاقة إنارة دونهما. هذا أمر طبيعي من أجل أن تستمر الحياة، وهنا تكمن مهمة الإنسان في ألا يلتبس عليه الأمر بين السلكين فلا يميز أحدهما من الآخر لأن أي لبس يمكن أن يلحق به ضرراً فادحاً. بالنسبة لسلك الموجب فأنت لا تحتاج إلى أي استعداد أو أي حضانة أو حذر للتعامل معه، وكما تجد في أماكن مضيئة شريرين، فيمكنك أن تجد حتى في أماكن دامسة الظلام أناساً طيبين.

إذن كيف تدرك بأنك شخص إيجابي.

عندما تكون في مكان ما وترى شخصاً يبتسم فتشعر بأنك تبتسم معه، وعندما

ترى شخصاً نجح في مشروع قام به فتشعر بأنك نجحت، عندما ترى منظراً بهياً فتنعش حواسك، أو أنك عندما ترى شخصاً يتألم فتتألم معه، وعندما ترى شخصاً أخفق في مشروع قام به فتحزن معه، أو عندما ترى منظراً مؤلماً فتستاء. هنا يمكن أن تبلغ الإشارة الأولى من إشارات شخصيتك الموجبة.

وإن رأيتك تدري أو لا تدري تميل إلى رفاق سوء، لا تحزن أمام شخص أصابته مصيبة، تميل بطبعك إلى إثارة ثغرات بين شخصين محبين، تشعر بظفر عندما يخفق الآخرون في أعمالهم، لا تزيح أذى عن طريق، يعتريك ضيق أمام شخص يضحك. فاعلم بأنها إشارة أولى من إشارات شخصيتك السالبة.

وكما أن السلك السلبي يمكن أن يحيل ضوءاً ساطعاً إلى ظلام، فبإمكان سلك إيجابي أن يحيل ظلمة أزلية إلى ضوء.

يمكن لك وأنت في ذروة يأسك أن تعثر على شخص موجب يبدد عالماً من الظلام ويحيله إلى شروق وربيع عامر بكل أطياف الطيور والورود.

إنه عالم خفي من التقاء النظرات بالنظرات، من تفاعل الذرات مع الذرات، من عناق الحواس للحواس، من انسجام النبضات مع النبضات.

الإيجابيون هم الذين يجعلون من الحياة مادة قابلة للعيش، إنه محظوظ ذاك الذي يجد كائناً يميل إليه كل الميل، ويتعلق به كل التعلق، ويتفاعل معه كل التفاعل، أظن أن كل تلك التعريفات لبثت وسوف تلبث عاجزة عن تفسير لحظة واحدة من الحب الكبير الذي يجعلك تشعر بكل تلك القوة نحو شخص ما، شخص ما دون غيره، إنه يشرق أمام ناظريك كالشمس، ولا تملك إلا أن تشعر بنشوة وأنت تنظر إليه، ولا أظن أن ثمة خسارة في العالم تضاهي خسارة شخص مشرق لأنه كوكب مضيء يمشي على الأرض، وكذلك يمشي في الناس. ها هو الإعجاب بجماليات الروح والجسد، ها هي المواقف النبيلة، ها هو التاريخ المجيد بالياسمين، أظن بأن الغموض في هذه المسألة يزيدها إشراقاً وزهواً وامتلاءً بالمعاني الفائضة. أجل إنهم العظماء الذين يحرص المرء على حياته فقط من أجل أن يلتقيهم ويستمتع بلحظات التآنس والتآلف الروحي معهم، هؤلاء العظماء الذين يتسلسلون عبر التاريخ البشري ويتوارثون شجرة الطيب وعناقيد فاكهتها من بعضهم البعض.

العظماء هم الأدوية لكل أمراض العالم، إنهم البلسم لكل ما يمكن أن يسببه الشريرون من جروح في الروح، إنهم كالموسيقى التي تجعل من مساحة الطبيعة سيمفونية دافقة بكل مقومات الحياة وهنا تكمن عظمة الطبيعة وعظمة الحياة، وكذلك تكمن جمالية الصراع في سبيل اكتشاف الحقائق الصغرى والكبرى التي تنجم عن هؤلاء، وتنجم عن هؤلاء.

ولا أريد أن ننظر دوماً إلى النصف المملوء من الكأس، هذا النصف الذي دوماً يكون في الأسفل، إننا إلى جانب ذلك نحتاج إلى أن ننظر إلى النصف الفارغ حتى تتساوى النظرة وتكون متوازنة، وحتى لا نشعر بالفجيعة عندما يداهمنا النصف الفارغ الذي لا يبرح الكأس تماماً كالنصف المملوء.

علينا أن نؤمن بأن هناك أناس يمتلئون بالشر والحقد والعدوان ولا يشعرون بأنهم فعلوا شيئاً مجدياً إلا إذا تسببوا بإلحاق أذى بالآخرين، هؤلاء لا يؤمنون أبداً بجدوى فعل الخير، ولا يؤمنون بأن الحياة جديرة بأن يفعلوا فيها شيئاً مجدياً، إن كل شيء بالنسبة إليهم هو أسود قاتم، كل يوم تراهم يمتلئون حقداً وضغينة خاصة بالنسبة لأولئك الذين يحسنون إليهم بصفة خاصة، أو يحسنون إلى الحياة ومن فيها بصفة عامة. هؤلاء يهمهم أن تكون نزعة الشر عامة وينتهي كل فاعل خير وينتهي كل إنسان خيِّر من الحياة لأنهم يشعرون بأن هؤلاء إنما يسيئون إليهم بالدرجة الأولى لأنهم يناقضونهم في النزعة. بالطبع إنها حقيقة مرّة لكن علينا أن نؤمن بها. كنت دوماً أرغب بمعرفة سبب هذا الحقد الأعمى في بعض النفوس ولم أكن أصل إلى جواب سوى أنهم وبمحض إرادتهم يسلكون ذاك المنهج وأن موقفهم ليس من شخص ما، أو من واقع ما، بل من قيمة نزعة الخير ذاتها، فإن أشد ما يستفزهم هو أن يقدم شخص ما عملاً خيّراً، أو أن يروا شخصاً ناجحاً نظر إلى الحياة بجدية ومروءة وطيب. كنت دوماً أرى أن الفشل الذريع يقف إلى جانب هؤلاء، إنهم دوماً يعانون النقص في كل مقومات الحياة، فهم ليست لديهم علاقات اجتماعية حميمة، وليست لديهم علاقات عاطفية حميمة، وليست لديهم علاقات أبوية حميمة، وليست لديهم أوضاع صحية أو اقتصادية أو إيديولوجية مستقرة. إنهم سواء علموا أو لم يعلموا يلحقون هذا الأذى بأنفسهم عند اللحظة الأولى التي يلحقون فيها الأذى بالآخرين، فمجرد قطيعتهم عن الآخرين هو من الخسارات الكبرى التي لا يمكن تعويضها بأي حال. أجل إنهم أهل الحقد الذين يزدادون حقداً إلى جانب أهل الطيب الذين يزدادون طيباً كلما أشرقت الشمس وغربت.

الخاتمة:

الإنسان هو أكثر المخلوقات شاعرية لأنه أكثر المخلوقات حزناً: يأتي الإنسان حاملاً حزنه ومعاناته على أكتافه إنه حمال الأحزان.. كل ذرة تراب كل ورقة شجرة.. كل منخفض.. كل فصل لهو شاهد على معاناته.

عندما يولد، يقال له ما يقال: تذكر أيها الإنسان بأنك فان. لكنه يصر على الحياة ويقبل العيش فيها، لأن الحياة أفضل من العدم.

أجل ألم نفتح عيوننا على معاناة عمر بأكمله ألا نروض أنفسنا لاحتمال هذه المعاناة والانسجام معها؟

الإنسان جاء ليعاني ويتألم ويكافح.. لا ليقطف الزهور ويمضي، ما يهم هو نجاحك في محاولة الانسجام مع كونك مخلوق حزين، لا أن تكافح للتجرد من هذا الحزن، إذا حذفت الطبيعة الحزن منك، حذفت الإنسان منك.. أنت جئت لتضع لبنة في عمارة الحياة.. هذه العمارة التي بنيت بلهاث الإنسان ودمه وعرقه وأرقه. واعلم بأن الصحة العامرة تستقر في لحظات تخالها الأخيرة.. هناك في آخر لحظات الاحتضار لأول مرة تنفتح شهيتك الكبرى على الحياة التي لم تكن رأيتها من قبل وتعانقها بنبضاتك الراعشة الأخيرة عند ذاك، عند ذروة المرض الجسدي عند ذروة المرض الروحي تتفتح عيناك على حقائق أخرى وأنت مطروح في حديقة الموت والاحتضار، وتتساقط على أسماعك كلمات نورانية: أنت ابن الألم، الألم هو الذي صنعك، كن على حذر من السقوط أنت مخلوق قابل للسقوط.. قابل للسمو، قدر رغباتك كما يقود الراعي الماهر قطيعه.. لا تدع القطيع يقود الراعي، أنت ابن التراب لا تنس للحظة بأنك من صلصال. ليس بالرخاء وحده يحيا الإنسان، بل بالألم أيضاً، ليس بالشبع يحيا الإنسان، بل بالجوع أيضاً، ليس بالصحة يحيا الإنسان، بل بالمرض أيضاً. إن الله أكرمك فلا تذل نفسك، هيا قم إلى الحياة.

هناك في القبر متسع من الموت لن يبقى منك إلاّ ما شيدته روحك، تدرك معنى الإنسان فيك. وستدرك كل الإساءات التي وجهتها إلى نفسك،

ستدرك كم كنت غارقاً في ظلمة الجهل تواصل: كثيرون يفشلون في مسعى الانسجام بواقعهم فيعيشون في هامش الفعل الحراري للحياة، هذا الفشل يعكس على مفهوم العام للحياة وعلى هذا المفهوم يهدرون أعمارهم دون أن يقدموا شيئاً.

الشرف الكبير يكون في تقديم الهدايا إلى الحياة من خلال التصارع مع هذا الألم وهناك تبرز قدرات الإنسان وكفاءاته ويصنع من الألم ملحمة إنسانية كبرى. المعاناة هي شرط وجود الإنسان في الحياة وشرط تواصله الإنساني. إنسان بدون معاناة لهو إنسان ناقص. الإنسان يحب الحياة في النهاية، فهو الذي يبنيها ويجملها ويزرعها ويلطفها وينجب أطفاله ليعيشوها، إنه يؤمن بجدواها ولذلك يعقد فيها الصداقات والعلاقات الحميمة ويصر على السيرة الحسنة والسمعة الطيبة. الذين يبنون الحياة هم أكثر من الذين يدمرونها فإذا عملية بناء مدينة تستغرق ثلاثين سنة فإن تدميرها لا يستغرق ثلاثة أيام، ومع هذا فإن الأرض عامرة.

وإذا كانت عملية ولادة طفل واحد تستغرق تسعة شهور فإن عملية تدمير آلاف الأشخاص لا تستغرق يومين ومع ذلك فإن مليارات البشر يعيشون، الإنسان بخير، الذين ينجبون

ويربون هم أكثر من الذين يقتلون، والذين يبنون هم أكثر من الذين يدمرون، والذين يهبون هم أكثر من الذين يسرقون.

كل ما حولي يصرخ: قم أيها الإنسان، عليك أن تقول ما لم يقله غيرك..

عليك أن تغني ما لم يغنه غيرك.. عليك أن تر ما لم يره غيرك.. عليك أن تسمعَ ما لم يسمعه غيرك.. عليك أن تكون ما لم يكنه غيرك.. كل ما فيك يتميز عن غيرك: صوتك.. بصمتك.. رؤيتك.. شكلك.. عليك أن تنفرد بتميزك وتتجه إلى ما لم يتجه إليه غيرك.

إنها حياتنا الرائعة.. إنها حياتنا السحرية المدهشة التي ستهبنا أسرارها ودفئها وشمسها ونسيمها وأوراقها. غداً ستتفتح وروداً كثر أريجاً..

نرى أنهار أكثر أمناً.. نسكن بيوتاً أكثر دفئاً.. نعرف أصدقاء أكثر إخلاصاً.. نستمع أغنيات لم نسمعها من قبل.. نلبس ثياباً لم نلبسها من قبل.. نعيش حياة لم نعيشها من قبل.. نرى أعياداً لم نرها من قبل.. ننشد أناشيد لم ننشدها من قبل.. غداً ستكون الحياة دافئة أكثر من قبل.. أجل أقول بسرية أسراري كلها أهمسها كما لا أحد يسمعها.

إنني ما أزال متمسكاً بأن الحياة تخفي دفئاً.. وأشعر بالتغلب على اليأس النهائي لأنني ما أزال أتمتع بحواسي.

وأستطيع أن أميز الوجوه والأشياء حولي.. أستطيع أن أميز الكلمات التي أسمعها..

أميز المكان الذي أعيش فيه وأحفظ أسماء الأشياء أستطيع أن أفكر وأمشي وأقف وأتحدث وأصمت وأركض وأغتسل وأضحك وأنظر إلى الجهات إنني أستمتع بالنظر والنوم والطعام والمسير وتمييز الأشياء ولحظات الإيواء إلى الفراش ولحظات النهوض منه.

يـاه كم تسحرني الحياة إنني ممتلئ بالحيوية رغم كل هذا الثقل في جبل الألم.

❖ ❖ ❖

جان جاك روســو

ترجمة: أحمد العمري*

كاتب فرنسي (١٧١٢-١٧٧٨). كان لروسو شخصية متميزة وقدرة عجيبة جعلت منه صوتاً للإنسانية في مرحلة عصيبة من التاريخ. وشرح مرة في رسالة أرسلها إلى أحد أصدقائه كيف جاءه ذلك الإلهام الرائع على نحو مفاجئ وكيف أوصله إلى ذلك النجاح الأدبي والفلسفي. فقال بأنه ذهب يوماً لزيارة صديقه «Diderot» الذي وُضع في سجن بلدة Vincennes بسبب ما كتب يوماً.

* مترجم وباحث سوري.

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

وكان روسو قد اشترى نسخة من جريدة كي يقرأها في طريقه إلى صديقه. فوقع نظره على إعلان يقول إن أكاديمية «ديجون» ستمنح جائزة لأفضل مقالة تبحث في السلوك وهل تحسّن السلوك وأصبح أكثر طهارة أم لا وذلك من خلال الفنون والعلوم في فرنسا؟



يبدو لنا هذا الموضوع بسيطاً، بيد أنه أثار سلسلة من الأفكار الحاسمة في ذهن روسو. فالسلوك ودور الإنسان والعلاقة بين البيئة ومشكلات الإنسان وكل الأفكار التي برزت لأول مرة في حياته غير المستقرة... أضافت إليه خبرات ومحصلات جديدة. ظهرت في كتاباته المستقبلية. لم يكن روسو كاتباً ولكنه أصبح كاتباً بعد أن فاز بجائزة الأكاديمية. لقد كانت عواطفه وإلهاماته استثنائية. وكما قال في رسالته: «فجأة شعرت أنني مبهور بآلاف الأنوار المتألقة وبالعديد من الأفكار الحية التي ملأت رأسي بقوة وحيرة أوصلتني إلى حالة لا توصف من الإثارة والهياج. وهكذا شعرت أن رأسي يدور في دوامة تشبه الدوامة الناتجة عن الثمالة».

جلس روسو تحت شجرة كما قال كي يعيد السيطرة على أفكاره وقواه: فقد كانت قوة العاطفة وموجة الأفكار المتصلة بالحالة الإنسانية كبيرتين. وعندما هدأت نفسه، رأى أن صدر صدريته مبتلاً بدموع لا يذكر أنه ذرفها. «آه، لو تمكنت من كتابة ربع ما رأيته وشعرت به تحت تلك الشجرة، لأظهرت بوضوح تناقضات نظامنا الاجتماعي..» قال في سرّه.

كان عليه أن يكتب الكثير حول ما نجم عن تلك الرؤى الاستثنائية. كان عليه أن يكتب كلمات أيقظت العالم وأثارت مشاعر الناس. فالعديد من الأفكار الأساسية في الديمقراطية المعاصرة نشأت عن فنّ البيان الذي نُسب إليه. وكان أول من أطلق الحركة الرومانسية في الأدب؛ التي لا تزال قوة حية كبيرة في الكتابة في عصرنا الحاضر. لم يكن روسو فيلسوفاً أو أديباً بالمعنى الدقيق للكلمة. وغالباً ما كانت أفكاره مشوشة وغامضة؛ وبالرغم من ذلك، كان يُحسن التعبير عن المشاعر الداخلية لأخيه إنسان القرن الثامن عشر؛ لذلك وجد الناس فيه كلاماً درامياً ولمسوا لديه معنىً لرغبتهم المكبوتة ونضالهم من أجل الوصول إلى ما هو أفضل.

هذا الرجل ذو الخبرة الفذة والمنجزات المرموقة كان متشرِّداً وموسيقياً متجوِّلاً يبحث عن عمل. وفي مرات عديدة خالف المبادئ الأخلاقية وعاش حياة غير جديرة بمفكر مُلهَم. ومع ذلك شقّ روسو طريقه نحو وقائع بسيطة نراها من الأمور المسلَّم بها في الوقت الحاضر، ولكنها كانت متطرفة في عصره. ولد روسو لرجل يصلح الساعات أو يصنعها في مدينة جنيف عام ١٧١٢. وبسبب أصوله الفرنسية، عاش طفولة صعبة؛ وقد عرفنا ذلك عنه من خلال ما كتب في كتابه «Con-fessions». ويرى بعض مترجمي السِّير أن الكتاب يحتوي على مغالاة للواقع، وبسبب الافتقار إلى الوثائق، فإن نصاً حول أيام روسو الأولى غير متوفِّر، بيد أن صراحته والأحداث التي يرويها (مهما كانت مزخرفة) تعطينا صورة عن فترة صبا مزعزعة وغير مستقرة تُنذر بحياة مُشرَّدة كان عليه أن يعيشها. وعندما يتحدث عن نفسه أحياناً، لا نجد لديه غروراً أو كبرياءً. وعندما بلغ العاشرة من عمره، تعلم على يد كاهن ومن ثم تعلم النقش على الخشب أو المعدن على يد نقّاش هرب منه في النهاية. بعدئذ انتقل روسو إلى مدينة كاثوليكية قريبة تعرَّف فيها على السيد «de Warens» المتحولة إلى الكاثوليكية حديثاً، وهي امرأة ذات ثروة ومطامح فكرية. استطاعت هذه المرأة أن ترسل الشاب إلى مدينة «Turin» كي يتحول إلى مذهب آخر؛ ولكنه ابتعد عن الجماعات الدينية في الوقت المناسب كي يصبح خادماً متسوِّلاً يتسكع في سويسرا وفرنسا ويقيم في باريس لفترة من الزمن. غير أنه عاد إلى هذه السيدة بين هذه الجولات كي يصبح حاميها وعشيقها وأحياناً مديراً لأملاكها. كانت de Warens المرأة التي جعلته يتعلم الموسيقا.

في عام ١٧١٤ استقر في باريس وبقي فيها لمدة ١٥ عاماً مع بعض الغياب يلحن الموسيقا، ويعلمها ويذهب إلى صالون «de Epinay»، حيث برز كشخصية لها شأنها وتعرف على «Diderot» الذي أصبح صديقاً له. وبينما كان ينتقل بين الطبقات الاجتماعية رفيعة

المستوى، أقام علاقة مودة مع Therese de Vasseur وهي خادمة جاهلة تعمل في غرفة غسل الصحون في الفندق الذي كان يقيم فيه، فأنجبت له خمسة أطفال أرسلهم جميعاً كما قال إلى دار اللقطاء. إن مؤلف المستقبل حول رسالته الكبيرة المتعلقة بالتعليم لم يواجه مشكلة تعليم أطفاله الذين هم منه ومن صلبه.

لقد شاهد روسو رؤياه العظيمة وهو في طريقه إلى بلدة «Vincennes» عام ١٧٤٩، وفي العام التالي، قدّم بحثه إلى أكاديمية «ديجون»: ففاز بالجائزة وذاع صيته. ولكن الشهرة لم تجعل هذا المتشرّد سعيداً ولم توصله إلى الطمأنينة. وبالرغم من أنه كان يمكن أن يحصل على وظيفة ممتازة، لكنه رأى أن يستمر في حياته المزعزعة. وأخذ يكسب رزقه من خلال عزفه للموسيقا. فقد قدم مسرحية موسيقية في البلاط الفرنسي عام ١٧٥٢ لاقت استحساناً كبيراً، وكان يمكن أن يحصل على معاش تقاعدي ولكنه لم يحاول أن يلجأ إلى البلاط: بل رفض هذه الفكرة بازدراء.

وبدلاً من ذلك، عاد إلى جنيف عام ١٧٥٤ واعتنق المذهب الكاثوليكي ثانية، وفي عام ١٧٥٥، نشر بحثه «نشوء التفاوت الاجتماعي». وبالرغم من أن هذا البحث لم يفز بجائزة لكنه كان بحثاً ذاع صيته وانتشر على نطاق واسع.

عاش روسو لعدة سنوات مع Therese de Vasseur في صومعة أو كوخ صغير قدمته السيدة «dEpinary»، وهي المرأة التي كانت ترعاه. وفي ذلك الكوخ، كتب معظم كتابه «The New Eloise» وفي عام ١٧٥٧، وبعد سلسلة من المشاجرات المريرة، تخاصم مع صديقه «Diderot». ومع المرأة التي رعته وعاش في كوخ قريب من غابة. وفي هذا الكوخ، أنجز أعظم أعماله. فأكمل «Eloise» الذي نشر عام ١٧٦١ وألف كتاب «Emile» الذي يبحث في التربية والتعليم، وكتاب العقد الاجتماعي (The Social Contract)، الكتابين اللذين ظهرا عام ١٧٦٢. لكن باريس شجبت الكتابين وصادرتهما، فاضطر أن يقبل لجوءاً سياسياً من خلال مبادرة كريمة قدمها له الفيلسوف ديفيد هيوم. وصل روسو إلى لندن عام ١٧٦٦ وقابل الكاتب «Boswell» ولمس الحفاوة التي قدمها له المجتمع البريطاني. ومرة أخرى أتيحت له فرصة الحصول على معاش تقاعدي؛ غير أن سلوك روسو فوّت عليه تلك الفرص. وبدأ يشعر بالمضايقة. فتخاصم مع «هيوم» وعاد أدراجه إلى بلاده. وأقام علاقات صداقة مع آخرين، ولكن كي يتخاصم معهم بعد فترة. وعندما كان مقيماً في إنكلترا، تمكن من كتابة القسم الأعظم من كتابه «Confessions». وفي عام ١٧٧٠ عاد إلى باريس كي يعزف الموسيقا طلباً للرزق. وظهر له شخص جديد رعاه وأقامه في

دار في منطقة «Ermenonville» حيث عاش قلقاً مضطربَ الذهن حتى وفاته عام ١٧٧٨، وبقيت أفكاره التي جاء بها وانتشرت أكثر وأكثر، وأصبحت الركيزة الأساسية للفكر اليعقوبي السياسي خلال الثورة الفرنسية.

باختصار، يقول روسو: «الإنسان الفطري» مخلوق سعيد وصالح، ولكن المجتمع الذي يسيء استعمال منافع الحضارة غالباً ما يفسده. وقال بالاعتراف بطبيعة الإنسان الأساسية. كانت هذه الأفكار تمثل ثورته ضد لامبالاة الأرستقراطيين الإقطاعيين في عصره أمام البؤس الإنساني، كما تشير إلى استيائه لاعتماده عليهم من أجل الحصول على رعايتهم وحمايتهم. أما حديثه عنهم فقد أدّى إلى إعلان جريء عن نظرية حقوق كلّ البشر: «لا ينبغي لمواطن أن يكون ثرياً على نحو يمكنّه من شراء مواطن آخر، ولا ينبغي لفقير أن يكون فقيراً على نحو يضطره أن يبيع نفسه» كما جاء في كتابه «العقد الاجتماعي».

وإذا استطاع كبار المفكرين أن يجدوا عيوباً وجوانب غير منطقية في نظرياته، لكنهم لم يتمكنوا من إيقاف قوة لغته وتأثيرها لأنها كانت صادرة عن القلب. ومن خلال مقارنته مع فولتير وغوتيه، نرى نهاية العالم في مؤلفاتهما؛ بينما نرى بداية عالم جديد عند روسو.

كانت «أفكار روسو ومشاعره ودوافعه في قلب يتصف بالفقر والعزلة» من الأمور الجديدة في القرن الثامن عشر، وبالرغم من اعتراض فولتير والموسوعيين، الذين وضعوا العقل فوق القلب، فإن عدداً وافراً من قرائه لم تبدو رواية «The New Eloise» مضجرة ومملّة لبعض من يقرأها؛ بيد أن النساء قبل قرنين سارعْنَ لشرائها وقرأن بشغف قصة الحب التي على صفحاتها. وفي كتابه «Confessions»، حققّ روسو ما كان يخشى أناس آخرون القيام به: فقد تحدّث عن نفسه بصراحة وعما يدور في نفسه؛ كما تكلم بلا خجل عن بعض المسائل —مثل خبراته الجنسية- التي كان يفضل الناس حتى الآن أن لا يتكلموا عنها. لم يتعلم روسو بالمعنى الرسمي أو الاصطلاحي لكلمة تعليم، ومع ذلك ألّف كتاباً عظيماً عن التعليم. وقبل معرفتنا بعلم النفس، كان عالم نفس ذكياً. وكان رجل التناقض والكلام المناقض لنفسه أو لغيره؛ ومع ذلك جاء بمجموعة من الحقائق.

أما بلاغته وإصراره على الإنسان المراعي لحقوق الآخرين ومشاعرهم وعلى أهمية الفرد فكان لهما الأثر الواضح على أدب ألمانيا وفرنسا وانكلترا. ولم تساعد كتاباته على تفجير الثورة الفرنسية فقط، وإنما كذلك إلى اتقاد شعور الحماسة في فرنسا ومن ثم الثورة الأميركية. كان روسو يشعر بذهنه الاستثنائي في مجتمع عصره. ولذلك ألّف أكثر الكتب إقناعاً في العالم الغربي. ومن أشهر ما كتب

إميل: كتاب ألفه روسو ١٧٦٢. نقرأ فيه خطة متأنية من أجل تربية الأطفال الذكور، بدءاً من الطفولة حتى سن المراهقة. أما المبدأ الرئيسي الذي وضعه روسو فعبارة عن نظرية أساسية تقول «إن الإنسان الفطري» مخلوق صالح وإن إطلاق العنان للطبيعة لا بُدَّ أن تؤدي إلى تربية صالحة، ولذلك بدأ يقول مشجعاً: يجب أن يرضع الأطفال من حليب أمهاتهم كما ينبغي أن يكونوا غير مقيدين بالثياب التي تلفهم بطريقة تعيق حركة الجسم الطبيعية. ومن الواجب أن يحاطوا بالحب والتفاني.

وبعد أن لاحظ أن الآباء لا يستطيعون أن يقوموا بواجباتهم الأبوية بسبب المطالب التي يفرضها المجتمع على الرجال. لذلك رأى أن يكون هنالك معلم خصوصي كبديل للأب ولكن ينبغي أن يتمتع بمؤهلات محددة قبل القيام بهذه المهمة. أما الأطباء فيجب أن يُستعان بهم بأقل ما يمكن من المرات: ذلك لأن فرصة لم تتح للإنسان كي يكتشف قدرة الطبيعة على العناية به وشفائه. ثم يقول: علينا أن ندع عقل إميل يتطور من خلال المحادثة والخبرات التي ينظمها المعلم ومن خلال كل شيء يساعده على استخدام عينيه وحواسه وخياله. أما العقاب فلا يجوز استخدامه، ولكن على الطفل أن يعلم أن انعدام التطور والبناء لا يؤدي إلا إلى قلق ومشقة.

علّم إميل أن يعتمد على نفسه، فإذا تعثر أو ارتطم رأسه بشيء صلب، فلا ضرورة لإحداث جلبة لا داعي لها، يجب على الطفل أن يتحمل الألم والحوادث المفاجئة، أعطِ الطفل الحرية في مجال الرياضة، دعه يتواصل مع الطبيعة. دعه يختبر المشاعر، دعه يقوم بعمل يَدوي ويتعلم شرف العمل ومنزلته، لا ينبغي أن يُكره الطفل على الأوامر الشديدة أو يُرغم على حفظ الدروس عن ظهر قلب وتكرارها. دع الطفل يركض هنا وهناك، ولكن احرص على خلو المكان من شظايا الزجاج.

وأول كتاب على إميل أن يقرأه فهو كتاب «روبنسون كروزو» لأنه يروي قصة رجل رأى الطبيعة وجهاً لوجه ويتحدث عن الصمود والاعتماد على الذات. ويجب أن يقرأ هذا الكتاب في سن الثانية عشرة حيث يمكن فهمه. والآن ينبغي تدريس الجغرافيا ومبادئ العلوم، ثم الاطّلاع على عجائب الكون للطفل الميال للتطور.

في مجال الإيمان، على الطفل أن يؤمن بالله ويراه في كل مجالات الحياة. أما الكتب والكنائس والكهنة والطقوس، فلا ضرورة لمثل هذه الأمور في مجال الدين. ويرى أن يحل الإيمان محلّ تعاليم الكنيسة.

في النهاية -ويبدو أنها كانت فكرة متأخرة- أتى روسو باقتراحات تتعلق بتعليم المرأة. ولكنه رأى أيضاً أن النساء مجرد خادمات أو وصيفات للرجال واقتراح ذلك

الدور الذي قامت به Therese في حياته: وهو الدور الذي رآه مرتبطاً بقدرة النساء وأهليتهنّ.

من خلال فهمه النفسي للطفولة، وضع روسو أسساً حديثة لرعاية الأطفال، وقد طُبقت بعض أفكاره بنجاح منذ فترة طويلة، مع أنها كانت أفكاراً متطرفة في ذلك العصر. في كتابه «إميل» كما في كتاباته الأخرى، ناضل روسو من أجل إنسان سليم ومعافى. ورأى أناسٌ ذلك العصر صحة ما جاء في هذا الكتاب الذي يعتبر من أعظم الكتب التي تبحث في التربية والتعليم، بينما أصبحت مؤلفاته الأخرى بسيطة مع مرور الزمن.

❖❖❖

المراجع: World Literature
تأليف: Hornstein
صفحة: ٤٩، ٣٩٦
الناشر: The New American Library

حوار العدد

حوار مع

نذير نبعة :

وسام الاستحقاق الممتاز

إعداد: عادل أبو شنب

٢٨٢

نذير نبعة: وسام الاستحقاق الممتاز

حاوره: عادل أبو شنب*

في طريقه إلى مصر، التي يذهب إليها كل عام، مرة مرتين، لا لأنه درس فيها، بل لأن زوجته الفنانة «شلبية إبراهيم» قاهرية، يقيم أهلها في القاهرة، وقد تعرف عليها أثناء دراسته وتزوجها، كان يحمل حمولة زائدة عن المسموح به. فلما أراد الموظف مساءلته، قال له: «أنا فنان». قال الموظف: «أين تعمل في الفن؟»، خطرت له مجلة «أسامة» فذكرها، فإذا بالموظف كان من قرائها صغيراً. رحب به، وقال له: «أهلاً بفناننا العظيم». رأيت هذا المشهد بنفسي، عندما كنت ذاهباً إلى القاهرة، أنا الآخر. انتبهنا إلى أننا كنا معاً في «أسامة» فدل الموظف علي..

---

* باحث سوري.

هذا هو الفنان نذير نبعة المتواضع الذي يقرأ حيوات الناس بالألوان.

أصغر فنان

- متى ولدت يا نذير وأين؟

• ولدت عام ١٩٣٨م في منطقة المزة التي شاهدتُها تلحق بدمشق، وقد كانت قرية على تخوم دمشق يوم ولدت.

- متى شعرت أنك تجيد الرسم؟

• منذ وقت مبكر. كان الرسم يجذبني إليه، والألوان تتجسد في عيني لوحات قبل أن أرسمها.

- متى اعترف بك فناناً تشكيلياً؟

• في وقت مبكر.

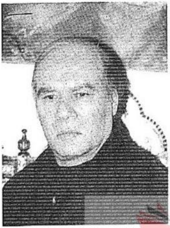
- متى بالضبط؟

• كان عمري ١٢ سنة، عندما شاركت في أول معرض تقيمه وزارة الآثار والمتاحف السورية. كنت ما أزال في المرحلة الابتدائية.

- هل تقدمت بلوحاتك في تلك السن وقبلت؟

• تقدمت بلوحة واحدة رسمتها بالمائي، فقبلت، وظهر اسمي بين فناني تلك الفترة، وكانوا أكبر مني.

- تعني أنك كنت أصغر فنان يعرض في معرض سوري.



• نعم، وكان ذلك عام ١٩٥٢م.

رصد تلك الفترة

يبدو أن هذا العرض المبكر لوحة له قد شجعه على خوض غمار تجربة الفن، كما أن تشجيع أساتذته له حمّسه على ذلك. راح يرسم في مراحل الدراسة الأخرى. (الإعدادية والثانوية، فلما نال البكالوريا ذهب إلى القاهرة ليتعلم أسرار الفن التشكيلي ويبحث عن هويته، كما قال، وهناك التقى بطالبة في المعهد الذي التحق به فتزوجها. إنها الفنانة التشكيلية شلبية إبراهيم، التي لا تقل عنه حباً بالفن ودراية، وإنتاجاً، فهما منذ تزوجا سلكا طريقاً واحدة.

سألته:

- إلى أي المدارس تنتمي؟ لقد قرأت أنهم صنفوك واقعياً.

أجاب:

- أظن أن هناك تأثيراً للمدرسة الانطباعية التي كانت موجودة في لوحات الفنانين السوريين بعد الاستقلال.. إن المسألة ليست مفهومة تماماً، لأن الثقافة الفرنسية كانت سائدة، من قبل، ثم جاءت النهضة القومية بعد الاستقلال، فإنتاجي هو ثمرة رصد تلك الفترة، ويبقى أن الفنان هو الذي يخاطب المتلقي بتركيبية أو ببساطة..

طبيعة صامتة

كان الفنان نذير نبعة ينتج باستمرار، منذ كان صغيراً وقبل أن يدرس في مصر، ثم في فرنسا (منذ ١٩٧١م حتى ١٩٧٤م) وقد أقام عدة معارض، كان أخرها معرضه في صالة أتاسي باسم (التجليات). ولقد شاءت الصدف أن أشتري لوحة من رسمه، عندما أقام معرضاً للوحات في المركز الثقافي العربي بدمشق. كانت لوحة أكبر من حجم الكف بقليل. ولقد بهرتني اللوحة ودقتها. كانت باسم «طبيعة صامتة» وفيها رسم الفنان مقطعاً لرمانة حبها أحمر اللون، وإلى جانبها مكحلة مما كانت النساء يستعملنها في الأيام السابقة. لقد أخذت بسحر هذه اللوحة، فطلبت شراءها، ولأن صديقي باعني إياها بثمن قليل مع أنها تساوي الآن الآلاف، وما أزال احتفظ بها مع مجموعتي من اللوحات، مقتنياتي.

البداية

يروي نذير نبعة قصة حياته الأولى مع الألوان:

«ولدت لعائلة متواضعة في بستان من بساتين المزة التي اختفت الآن وأصبحت أحد الأحياء الإسمنتية الجديدة في دمشق.... فقد عاصرت خروج الفرنسيين من قريتي. كطفل في بداية الوعي.... وكان بستان جدتي «أم منصور» هو جنتي الجميلة التي تعلمت فيها عشق الطبيعة. من هذا العشق كانت الدروس الأولى في تربية البصر والبصيرة، وكان بيتها أول مرسم لي.

ويذكر كيف رأى في بيت أستاذ الرسم «ثابت القباني» أول صورة ملونة ومعلقة على الجدار، وعلى صور بعض المعلمين الأوائل، كصلاح الناشف الذي أصبح أستاذه في الابتدائية، ثم تعرف على جاره الفنان الكبير محمود جلال، لصداقته بابنه، وقد سحرته لوحة «الراعي» التي تسمر في مكانه يرنو لها، وشاهد أنابيب الألوان الزيتية فكأنه عثر على كنز.

الإصرار على الرسم

- بعد ذلك وفي مدرسة «حافظ

إبراهيم» في المرة نلت الجائزة الثانية في المعرض السنوي للمدرسة، وفي بداية الخمسينات وافقت لجنة المعرض على عرض لوحة لي هي «السكين» ففرحت جداً لأنني كنت أصغر عارض في معرض يقام في المتحف الوطني.

حصلت على الابتدائية التي كانت بطاقة خروج من عالم القرية الريفي إلى دمشق، وفي الإعدادية والثانوية (التجهيز الأولى) تعرفت على أصدقاء وأدباء وأفكار، وفي مرسم المدرسة تعرفت على الفنان «ناظم الجعفري» الذي تعرفت، على يديه استعمال الخامات: القلم الرصاص، أصابع الفحم، الألوان المائية والزيتية، أنواع الورق والقماش، ورحت أتعلم الرسم بشكل علمي، وبدوت مصراً على هذا التعلق بالفن. وتعرفت على الفنان الحلبي فتحي محمد الذي كان يهيئ تمثالاً للضابط (الشهيد عدنان المالكي) والذي منحني صداقة اعتز بها. كانت هذه المرحلة مرحلة التأسيس وفيها تعلقت بالفن، وفيها تكونت لدي القناعة بدراسة الفن، واختياره طريقاً للحياة. وهكذا أتيح لي، بعد حصولي على الثانوية العامة، أن أحصل على منحة لدراسة الفن التشكيلي في القاهرة.

- **متى كان ذلك؟**

• في أواخر الخمسينات، أيام حكم الوحدة والرئيس المرحوم جمال عبد الناصر.

- **أين أقمت في القاهرة؟**

• في حي الدقي.. مع بعض الأصدقاء السوريين.

- **ماذا شكلت لك هذه المرحلة؟**

• كانت بالنسبة لي ولادة ثانية! الدراسة في القاهرة

كان أساتذة كلية الفنون الجميلة بالقاهرة يأخذون الطلاب إلى الجديد في الفن، وقد تعرف نذير نبعة، وقتئذ، على أساتذة كبار، أمثال حسين بيكار وعبد الهادي الجزار، وعبد العزيز درويش وحامد ندا علموا الطلاب أن يتبنوا الروح التجريبية الخصبة في الفن، التي كانت تربة صالحة للإبداع، وكان من حسن حظ نذير نبعة أنه عاش ذلك الثراء الثقافي الذي شمل جميع الفنون والآداب.

• كانت القاهرة هي الأم التي علمتني أن مسألة الفن والثقافة هي موقف وطريق، قبل أن تكون مهنة

- **هل تكون لك أصدقاء في القاهرة؟**

• اعترف أن أعمق صداقاتي على مدى العمر ولدت في القاهرة وحيداً

- **بعد تخرجك عام ١٩٦٤ أين عملت؟**

• في دير الزور.

- **كيف كانت هذه المدينة؟**

• مدينة غارقة في خصوبة الفرات. وكنت أجد نفسي، في الواقع، بين السماء والأرض، فعرفت التوحد مع الكون وبدأت علاقتي بالأسطورة.

- **لماذا هناك بالذات؟**

• لأن وادي الفرات غني بأساطيره الآتية من الميثولوجيا القديمة، وغني أيضاً بالملاحم والحكايات الآتية من أعماق الصحراء، مما دفعني إلى تجربة استلهام الأساطير والملاحم الفراتية، ورحت أبحث عن طريق التصور والتصوير كيف ترسم صورة الشخصية ومعانيها بالكلمات والجمل، وكيف تعبق المشاهد والأجواء بمضمونها الفكري ومضمونها الجمالي.

- **ماذا رسمت بهذا الاتجاه؟**

• رسمت كثيراً.

- **مثل ماذا؟**

• كاهنة مردوخ. عشتار على سبيل المثال.

- **أظن أن النكسة هبطت عام ١٩٦٧م، فكيف هبطت عليك؟**

• وجدت نفسي مشدوداً لشخصية الفدائي الفلسطيني، كمنقذ من الخيبة والإحباط، مما جعل إنتاجي في تلك الفترة يدور حول هذه الشخصية. فكانت مجموعة الملصقات الفلسطينية، وأنجزت مجموعة من الرسوم المأخوذة عن شعر الأرض المحتلة، وكانت مستوحاة من قصائد سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد وسالم جبران وراشد حسين، وصنعت الماكيت الأول والرسوم الأولى لمجلة «فلسطين الثورة».

- **اعرف أنك اشتركت معي في تأسيس مجلة «أسامة» للأطفال؟**

• أجل. أصدرتها وزارة الثقافة، وكان فيها كبار الكتاب أمثال زكريا تامر وسعد الله ونوس ونجاة قصاب حسن، وممتاز البحرة وأسماء فيومي وغيرهم..

- **اعرف أنك سافرت إلى باريس في بداية السبعينات؟**

• كانت فرصة للخروج بعد النكسة والمعاناة، وكانت بالنسبة لي مواجهة مع الثقافة الغربية. زرت هناك المتاحف وشاهدت أعمال الفنانين الكبار عن كثب:

- **مثل من؟**

• فان كوخ. ماتيس. ماكس. ونست. سلفادور دالي. فرنسيس بيكون.

- **ماذا كنت تفعل في باريس غير الدراسة؟**

• كنت احتك بالفن والفنانين، واكتب مقالة عن أي معرض أزوره، وقد نشرت هذه

المقالات في مجلة «الطليعة» السورية من عام ١٩٧١م إلى عام ١٩٧٤م.

رسام.. لتفهمني..

- **ماذا عنت لك الدراسة في باريس؟**

• كانت الدراسة في باريس، وفي المدرسة الوطنية العليا (بوزار باريس) تعني التواصل مع الآخر «المتلقي». كان التشخيص هاجسي وقد عملت في هذا النوع، ضمن آلية تقنية...

- **هل يمكن** أن تشرح لي هذه **الآلية.**

• أبدأ باللون مع عاطفة غامضة، ثم أحاول استنباط التشخيص من الغوص في اللونية المتحركة بحذف الأشياء الأقل أهمية وتأكيد الفكر الأصلية للوحة.

- يبدو أن المسألة تحتاج إلى خبير.

• هو ذاك. كي تفهم عليك أن تكون رساماً.

الشكل المرئي..

لا تشكل حياة الفنان نذير نبعة مفاجآت. إنها تسير وفق خياره، فهو فنان يعيش لفنه، ويبدع كلما مضى به الزمن.

وفي معرضه الأخير كتبت «منى أتاسي» صاحبة الاتليه. الذي عرض فيه لوحاته:

«ماذا أقول عن كل ما مدني به نذير من سير ومعلومات وتفاصيل قيمة ومشوقة عن حكاية الفن التشكيلي في بلدنا. وعن بداياته وما تلاها، وكم بدا لي نبيلا وموضوعياً ودقيقاً في كل مرة أتى فيها على ذكر معلم أو أستاذ أو سيرة فنان أو عمل فني».

وكتب زميله الفنان الياس زيات في «التجليات» وإذا كان التجريد في الفن المعاصر يعني التخلي عن الشكل المرئي عبثاً في موسيقى اللون أو دراما الانفعال، فإن نذير نبعة بقي ينشر الشكل المرئي في لوحته.

الجوائز..

صار نذير نبعة فنان الشكل المرئي.. أستاذاً، يدرس ما تلقاه وما استنبطه، ومثلما كان وفياً لمجتمعه. بادله المجتمع الوفاء، فنال إن منحه جوائز عدة، لعل أهمها وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة في عام ٢٠٠٥م، وقبل ذلك نال دبلوم شرف بينالي القاهرة عام ٢٠٠٤م، وجائزة لجنة التحكيم بينالي القاهرة الدولي عام ١٩٩٥م، وجائزة المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس ١٩٧٤م، ودبلوم شرف من معرض برتسلاف الدولي في مجال رسوم الأطفال عام ١٩٧٩، ودبلوم معرض لايبزغ الدولي في مجال فن الغرافيك (على كتاب.. أغاني الصغار» أشعار الأستاذ سليمان العيسى،

وجائزة تقديرية من بينالي الإسكندرية الدولي عام ١٩٦٨م.

وقد جاء منحه وسام الاستحقاق السوري تتويجاً لعمله الدائب في الفن التشكيلي الذي يعتبر الآن فيه واحداً من أبرز فناني سورية.

محطات في حياة نذير نبعة

- من معارضه الشخصية معرض (صالة الفن الحديث) عام ١٩٦٥م بدمشق ومعرض (صالة الصيوان) عام ١٩٦٨م بدمشق، ومعرض (غاليري وان) ببيروت عام ١٩٦٩م، ومعرض المركز الثقافي العربي في دمشق عام ١٩٧٩.
- قام بإعداد معرض استعادي في المجتمع الثقافي بأبو ظبي عام ١٩٩٨م
- شارك بمعرض تجليات كضيف شرف في بينالي القاهرة عام ٢٠٠٤م.
- اشترك بمعارض مشتركة ما بين عامي ١٩٦٤م و٢٠٠٦م في كل من دمشق، وحلب، والقاهرة، وباريس ومدريد ومدينة بولونيا الإيطالية وسان باولو، وموسكو وطوكيو ولايبزغ وبرتسلاف.
- له مشاركات وتجارب في مجال الرسم الصحفي والرسم للأطفال يكتب مقالات في الفن التشكيلي.

❖ ❖ ❖

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

تشريح التدميرية البشرية

إعداد: محمد سليمان حسن

٢٩٠

صفحات من النشاط الثقافي

أحمد الحسين*

افتتاح متحف درعا الوطني:

افتتح الدكتور رياض نعسان آغا وزير الثقافة المتحف الوطني في مدينة درعا، وألقى السيد الوزير كلمة بهذه المناسبة أشار فيها إلى أن حوران تعد متحفاً كبيراً، وكل شبر فيها يحكي تاريخ عصور زاهية قدم الإنسان السوري فيها للبشرية صفاء ذهنه وعطاء نبوغه، فإذا هو راسخ جيلاً بعد جيل يقدم للإنسان في كل مكان درساً حضارياً تتناقله اليوم المتاحف وتنتهي به المؤلفات والدراسات والمحاضرات في كل أنحاء العالم.

* كاتب وباحث في التراث العربي.

بدوره أكد محافظ درعا أهمية هذا الصرح الحضاري لافتاً إلى ضرورة خلق البيئة التي تمهد لاستمرار الحركة الثقافية بمضمونها الحضاري والعربي والقومي، معبراً عن الاعتزاز بالتطور الكبير الذي شهدته الحركة الثقافية في المحافظة في المجالات كافة.

يشار إلى أن بناء المتحف الذي بلغت كلفته الإجمالية ١٠٠ مليون ليرة سورية أنجز قبل عدة أعوام، وقد نفذ وفق التصاميم المعمارية الحديثة للمتاحف العالمية لعرض المقتنيات والمكتشفات الأثرية، ويتكون المتحف من طابقين وقبو بمساحة طابقية تبلغ ٢٠٠٠ متر مربع لكل طابق وتحيط بالمتحف حديقة بمساحة تقدر بـ ٥٠٠٠ متر مربع، ويحوي الطابق الأرضي أربع صالات خصصت لعرض المقتنيات الأثرية حسب تسلسل الأزمنة التاريخية، فيما يحتوي الطابق الأول على ثلاث صالات عرض وقاعة محاضرات ومكتبة ومقر لمديرية آثار درعا، أما القبو فيحتوي على مستودعات لتخزين القطع الأثرية خصص قسم منه لإقامة مخبر لمعالجة وترميم القطع الأثرية سيتم تجهيزه بأحدث التقنيات المتعلقة بترميم الآثار.

وأشار رئيس دائرة آثار درعا إلى أن المتحف يتكون من أقسام وقاعات موزعة حسب تسلسل العصور التاريخية، وتشمل أقسام جيولوجيا وجغرافية حوران وعصور ما قبل التاريخ والزمن القديم والآثار الكلاسيكية الرومانية والبيزنطية وقسم الفن الإسلامي والتقاليد الشعبية والفن الحديث لافتاً إلى أن افتتاح هذا المتحف سيتيح لأهالي محافظة درعا وزوارها الاطلاع على اللقى الأثرية التي تم العثور عليها في مناطق المحافظة المختلفة، والتي تعود إلى عصور وحضارات موغلة في القدم مرت على هذه المنطقة.[1]

رحيل نقولا زيادة:

توفي في بيروت الأديب المؤرخ نقولا زيادة عن عمر ناهز الثامنة والتسعين، قضاه في التدريس والبحث والتأليف، حيث حل وارتحل بين فلسطين وسوريا ولبنان، بعد أن تلقى علومه في بريطانيا، وعمل مدرساً في قرى فلسطين، ومن ثم في الجامعة الأمريكية في بيروت.

ولد الراحل في دمشق عام ١٩٠٧ من أبوين فلسطينيين، ودرس في مدارس دمشق، ثم التحق بدار المعلمين في القدس وتخرج منها عام ١٩٢٤ وعمل بالتعليم في قضاء عكا،

واستمر بممارسة التعليم حتى العام ١٩٣٥ حيث حصل على منحة دراسية إلى بريطانية نال بعدها إجازة في التاريخ، ثم عاد إلى القدس قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩، ثم عاد إلى بريطانيا عام ١٩٤٧ لمتابعة الدراسات العليا في التاريخ أيضاً حيث حصل على شهادة الدكتوراه منها عام ١٩٥٠، ولكنه لم يعد إلى فلسطين هذه المرة بعد قيام دولة العدو الصهيوني فيها وطرد العدد الأكبر من السكان إلى الدول العربية المجاورة، وبدأ الشتات الفلسطيني فانتقل إلى بيروت هذه المرة ليعمل مدرساً في الجامعة الأمريكية، مشرفاً على رسائل الدكتوراه في الجامعة اليسوعية، كما أنه مارس التعليم أيضاً في الجامعة اللبنانية، وعام ١٩٩١ تقاعد نهائياً وانصرف إلى الكتابة، نال وسام الاستحقاق السوري عام ٢٠٠٢، تقديراً لجهوده العلمية.

يقال عن نقولا زيادة: إنه طعم التاريخ بالأدب ليخط أسلوبه الممتع، وليكون واحداً من أعمدة التاريخ والأدب المعاصرين، وقد صدر له في ميادين البحث والأدب والتاريخ والترجمة ما يقرب من /٤٠/ كتاباً من أبرزها: لمحات من تاريخ العرب، دمشق في عصر المماليك، أبعاد التاريخ اللبناني الحديث، تونس في عهد الحماية، مدن عربية، من رحلات العرب، رواد الشرق العربي في العصور الوسطى، أبعاد الثورة العربية الكبرى، دراسات في المغرب العربي، دراسات في الحضارة والتاريخ، إضافة إلى بعض الكتب التي ترجمها عن الإنكليزية أو الألمانية. (٢)

مواقع عربية على قائمة التراث العالمي:

أعلنت مصادر في منظمة التربية والعلوم والثقافة التابعة للأمم المتحدة /اليونسكو/ أن قلعتين في سورية يعود تاريخهما إلى العصور الوسطى، ونظم الري العتيقة في سلطنة عمان كانت بين ١٨ موقعاً ثقافياً وطبيعياً أضيفت إلى قائمة التراث العالمي، إضافة إلى جسر فيثكايا في إسبانيا ومناطق مناجم كورنوول وويست ديفون ذات الطبيعة الخلابة في بريطانيا.

وذكر المسؤولون في المنظمة أن هذه المواقع الجديدة أضيفت في اجتماع للجنة التراث العالمي التابعة لليونسكو في العاصمة الليتوانية فيلنيوس مما زاد من عدد المواقع الثقافية والطبيعية المسجلة في العالم ليصل إلى ٨٣٠ موقعاً.

وأشاد مسؤول اليونسكو في بيان بنظام الأفلاج القديم للري في سلطنة عمان الذي لا يزال يستخدمه السكان حتى اليوم بوصفه «شكلاً لاستخدام الأرض تم الحفاظ عليه في حالة جيدة بشكل استثنائي» موضحاً أن اثنتين من القلاع في سوريا بناها قادة عسكريون من العصور الوسطى بينهما قلعة الحصن واعتبرتا من بين أفضل النماذج المحفوظة للقلاع الصليبية.[٣]

تحـولات الخـطـاب الـنـقـدي المعاصر:

ناقش المشاركون في مؤتمر النقد الأدبي الحادي عشر «تحولات الخطاب النقدي المعاصر»، الذي نظمه قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة اليرموك العديد من أوراق العمل المتخصصة في أربع جلسات تمحورت حول «الخطاب النقدي العربي المعاصر»، إذ تطرق المشاركون في الجلسة الأولى إلى الاتجاهات والرؤى والمنهجيات في النقد العربي المعاصر، وناقشوا في الجلسة الثانية أوراقاً حول النقد وتحولات النص الشعري، أما في الجلسة الثالثة فقد تناول المحاضرون الخطاب الألسني والأسلوبي، وختم اليوم الثاني للمؤتمر بالجلسة الرابعة التي استكملت محور الخطاب الألسني والأسلوبي من خلال مناقشة العديد من أوراق العمل.

كما ناقش المشاركون عدة محاور أخرى تناولت موضوعاتها الخطاب النقدي العربي المعاصر، وتحولات النص الشعري ونظرية القراءة والتأويل، والخطاب النقدي من الروائي إلى السردي، والنقد المقارن وتحولات المنهج، بالإضافة إلى الخطاب النقدي المترجم: التأثيرات والآفاق ونقد النقد.

وشارك في هذا المؤتمر قرابة / ٨٠/ باحثاً وناقداً من ماليزيا والسودان ومصر والعراق وسورية والجزائر والمغرب وتونس وفلسطين والأردن، وقد أقامت مؤسسة عالم الكتب الحديث للطباعة والنشر على هامش المؤتمر معرضاً للكتاب اشتمل على العديد من المؤلفات في مجالات الأدب والنقد والفكر اللغوي العربي والنحو والشعر وعلم العروض والقافية وبعض إصدارات أمانة عمان الكبرى والهيئة الثقافية بالإضافة إلى آخر إصدار من مجلة جمعية كليات الآداب في اتحاد الجامعات العربية.[٤]

إصدارات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث:

أكدت هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أن

النظرة إلى التراث الثقافي في عالمنا اليوم لم تعد تعني كما كانت بالأمس مجرد الاهتمام بتوثيقه وحفظه وصيانته ونشر الوعي به، بل تعدت ذلك بكثير من خلال مقاربة جديدة، تستند إلى رؤية موضوعية ومنهج علمي، تمكنت من إبراز تفرده وتميزه وإثبات حضوره عالمياً وإشهاره حتى جذبت به أنظار الآخرين إليها، فاندرج في دورة النشاط الاقتصادي، وصار عاملاً يسهم في التنمية المستدامة، واستوجب استحداث مساقات في الدراسات الجامعية، بل وكليات جامعية تحمل اسمه.

وأوضحت الهيئة أنه وانطلاقاً من هذه الرؤية الحديثة فإن الهيئة تضطلع بمهمة وطنية كبرى، وتأمل من خلال تنفيذ خططها وبرامج عملها الزمنية أن تحقق الأهداف المرجوة، وتعلن عن ترحيبها بالتعاون مع كافة الأطراف المهتمة بالثقافة والتراث إدراكاً منها بأهمية تضافر الجهود والتكامل والتنسيق في هذا المجال.

وفي هذا المجال حاز أحد إصدارات الهيئة وهو كتاب «خطط مدينة الجزائر» جائزة معرض الكويت الثلاثين للكتاب في مجال أفضل كتاب مترجم إلى اللغة العربية في الفنون والآداب والإنسانيات.

وكتاب «خطط مدينة الجزائر... من خلال مخطوط ديفولكس والأرشيف العثماني» هو من ترجمة وتحقيق وتعليق كل من الدكتور مصطفى بن حموش، والمهندس بدر بلقاضي، وقد اجتهد المحققان في وضع هذا الكتاب بين يدي القارئ ابتداءً من إخراجه كنص مخطوط قديم ورث للباحث الفرنسي ألبير ديفولكس المتوفى سنة ١٨٧٦ إلى حيز الوجود، ثم التحقيق في مصادره وإغنائه بالتعليقات الضرورية والمفيدة.

وبإصدار دار الكتب الوطنية للكتاب المترجم، بات يمكن للباحث في تاريخ مدينة الجزائر أن يستفيد من هذه الدراسة الموثقة التي تصف شوارع المدينة ومحلاتها وساحاتها وأسواقها ومساجدها ومبانيها، بالدقة التي يتطلبها كل من المعماري والمخطط والباحث في الآثار.

يذكر أن المؤلفين قاما بالتحقيق في المخطوط الأصلي الذي تم نشره في كتاب باللغة الفرنسية عن طريق المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بالجزائر سنة ٢٠٠٣، وأصل هذا الكتاب مخطوط تقدم به مؤلفه الفرنسي ألبير ديفولكس لنيل جائزة وضعتها الأكاديمية الجزائرية (الفرنسية) بتاريخ

٣١ آذار ١٨٧٠ لتشجيع البحوث التاريخية القائمة على دراسة الآثار، وكانت تشرف على منح الجائزة لجنة تتكون من ستة أعضاء بإشراف رئيس اللجنة التاريخية الجزائرية.

وتتمثل القيمة العلمية لهذا الكتاب في ضياع الكثير من الوثائق التي رجع إليها المؤلف، وفي اندثار الكثير من ملامح مدينة الجزائر منذ ذلك الزمن، كما وتزداد قيمة الكتاب العلمية بسبب ندرة الأعمال الموثقة حول تاريخ مدينة الجزائر، حتى أن هذا الكتاب هو الكتاب الوحيد الذي يصف تفاصيل المدينة بكل دقة.(*)

مؤتمر الطفولة العربية:

في إطار التهيئة والإعداد لمؤتمر لغة الطفل في عصر العولمة الذي سينظمه المجلس العربي للطفولة والتنمية في شباط من عام ٢٠٠٧، عقدت اللجنة العلمية للمؤتمر اجتماعاً بمشاركة عدد من الشخصيات العامة، والأدباء والفنانين العرب وسفراء النوايا الحسنة وخبراء في مختلف المجالات ذات العلاقة باللغة، وممثلي عدد من المنظمات الدولية والإقليمية.

وقالت الدكتورة سهير عبد الفتاح خبيرة المجلس ومنسقة المؤتمر بهذا الخصوص أن المجلس العربي للطفولة والتنمية حرص على دقة اختيار توقيت عقد المؤتمر ليتواكب مع الأحداث والتطورات التي يشهدها العالم العربي حالياً، وترتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة، وليتزامن أيضاً مع الاحتفالات الدولية باليوم العالمي للغة الذي تطلقه المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم اليونسكو في نفس التوقيت، مضيفة أن انعقاد المؤتمر يتزامن مع الاحتفال بمرور ٢٠ عاماً على إنشاء المجلس العربي للطفولة والتنمية، واصفة اجتماع اللجنة العلمية بالناجح خاصة لخروج توصياته بنتائج تدعم وتؤكد ما تم بحثه وإقراره من أبحاث ومحاور وموضوعات وقضايا كثيرة ترتبط باللغة سيتناولها المؤتمر بالمناقشة والبحث.

وأشارت الدكتور سهير إلى أن أهم النقاط التي دارت حولها مناقشات اللجنة تعلق بإشكالية الشعر الموجه للطفل، وأهمية هذا الموضوع في تكوين لغة الطفل العربي، بالإضافة إلى اللغة التي تروج في الفضائيات ويتأثر بها الطفل العربي، الأمر الذي يجعل من الأهمية لبحثها ومناقشتها خلال المؤتمر لما لها من تأثير على تشكيل الهوية للطفل في عالمنا العربي واستخدامه للغته الوطنية.

وقد أقرت اللجنة العلمية في اجتماعها المذكور محاور وموضوعات المؤتمر، والذي سيعرض خلاله أكثر من ٤٠ ورقة عمل لخبراء وباحثين من ٢٢ دولة عربية، فضلاً عن عدد من الباحثين العرب المقيمين بالمهجر، بالإضافة إلى استعراض عدد من التجارب الدولية المختلفة في كوريا الجنوبية وأمريكا وكندا، وعدد من الدول الأوروبية، فيما أقرت اللجنة شعار المؤتمر وهو من تصميم الفنان المصري ثروت البحر، والذي يعتمد على جماليات الخط العربي.

وكانت اللجنة العلمية قد أكدت في إطار التحضيرات للمؤتمر أهمية إقامة عدد من ورش عمل للأطفال، وإجراء دراسات تعتمد على مجموعة من الاستبيانات التي تخاطب مراحل عمرية مختلفة تغطي مختلف الأقطار العربية، ويتم من خلالها التعرف على علاقة الأطفال باللغة العربية، وكيفية التعامل بها والحفاظ عليها.

جدير بالذكر أن هذا المؤتمر يأتي تواصلاً لجهود المجلس العربي للطفولة والتنمية في مجال تنمية الطفل العربي، وإدراكاً لأهمية موضوع اللغة العربية والتحديات والأخطار التي تواجهها، وسعياً نحو تعزيز دور اللغة العربية في بناء الهوية العربية بشكل إيجابي ومتفاعل مع معطيات العصر، وبما يحقق الانفتاح على الثقافات الأخرى، والتزاماً بالمواثيق والاتفاقيات الدولية والإقليمية نحو احترام لغة الطفل وهويته، وتفعيلاً لتوصيات المؤتمر الذي سبق وأن عقده المجلس بعنوان الطفل العربي في مهب التأثيرات الثقافية المختلفة خلال أيلول من عام ٢٠٠٥ بمكتبة الإسكندرية.(١)

ترقيم الوثائق التاريخية والأعمال الفنية المصرية:

أعلنت وزارة الثقافة المصرية أنها بالتعاون مع وزارة الاتصالات تقوم بتنفيذ مشروع رقمنة الوثائق التاريخية الهامة ومقتنيات المسرح القومي ونشرها على شبكة الإنترنت، حيث سيبدأ بحلول منتصف العام القادم ظهور الإصدار الإلكتروني لعشرات الألوف من الكتب والأعمال الفنية المصرية لإتاحة الإطلاع عليها على شبكة المعلومات الدولية.

وذكرت مصادر وزارة الثقافة أن كتب التراث في دار الكتب المصرية التي وقع عليها الاختيار لإعدادها رقمياً ستتكلف ١٢ مليون جنيه مصري أما مقتنيات المسرح المصري فسيتكلف إصدارها الرقمي مليوني جنيه.

وأكدت هذه المصادر أن هذا المشروع سيستغرق ثلاث سنوات أما نتائجه الأولى فستظهر في منتصف ٢٠٠٧ لإتاحة المحتوى الإلكتروني لأعمال في مجالات الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منها ٥٠ ألف كتاب في مجالات التراث، و٢٥٠ نصاً مسرحياً و١٥ عرضاً مسرحياً و١٢٠ ساعة موسيقى تصويرية و٢٠٠ صورة فوتوغرافية.

وقد نوه وزير الثقافة المصري فاروق حسني بأهمية هذا المشروع الذي يهدف إلى ترقيم المحتوى الثقافي لدار الكتب والوثائق والحفاظ على ما تضمه من مقتنيات تاريخية، مبيناً أن مثل هذه المشروعات تهدف إلى تعظيم الاستفادة من القيمة المضافة للفكر والثقافة للوصول إلى مجتمع المعرفة وتفعيلاً لأهداف مبادرة المحتوى العربي الرقمي في إطار الرصيد الثقافي المصري المتميز في كافة المجالات، ومؤكداً أن هذا المشروع يأتي في إطار الرغبة في إتاحة هذا الإنتاج الفكري إلكترونياً على شبكة الإنترنت لافتاً إلى أن هذه المشروعات ستحقق عدة نتائج هامة تتضمن الحفاظ على التراث العربي للأجيال القادمة، وإثراء المحتوى العربي بكافة صوره ونشر الثقافة العامة، موضحاً في الوقت ذاته أن عملية الرقمنة تهدف في المرحلة الأولى إلى إتاحة المحتوى على الإنترنت لنقل الكتاب من صورته الورقية إلى صورة رقمية تليها مرحلة إنشاء قواعد البيانات العربية والفهارس الإلكترونية لتسهيل عملية البحث مما يرسخ مبدأ القيمة المضافة لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات للمساعدة في نشر الثقافة العامة وخفض تكلفة القراءة والاطلاع.

يشار إلى أن عملية التوثيق في مصر توثيق دار الوثائق القومية التي تقدر بنحو ٩٠ مليون وثيقة وبرديات دار الكتب المصرية والتراث العلمي الإسلامي للمخطوطات والنقوش والرسوم الجدارية في مصر القديمة، وتراث مصر المعماري والخرائط التراثية بدار الكتب المصرية إضافة إلى أرشيف الخرائط بالجمعية الجغرافية، كما أنها ستشمل في مرحلة لاحقة القصور الرئاسية ومحافظة القاهرة ووثائق مصر الجديدة، ومتحف البريد والتراث الصحافي وتراث مصر الموسيقي والتراث الشعبي المصري، وذاكرة مصر الفوتوغرافية، وتراث القاهرة الإسلامية والقبطية وتراث مصر الطبيعي، إضافة إلى برنامج بانوراما الحضارة.[٧]

جدل مغربي حول المهرجانات الثقافية:

يتواصل الجدل الثقافي بين التيارات

الفكرية والسياسية المغربية حول تقييم ودلالة المهرجانات الثقافية التي تشهدها الساحة المغربية، فالجهات الرسمية ترى أن تزايد عدد المهرجانات الثقافية والفنية من خمسة مهرجانات في السنة خلال السنوات العشر الأخيرة إلى ٨٠ مهرجاناً في السنة الماضية وحدها يشكل دليلاً على الحيوية الثقافية، بينما ترى فيها بعض الجهات غير الرسمية سياسة ثقافية حكومية تسعى إلى تخدير عقول الشباب وتهبط بالذوق والثقافة بدلاً من أن تحصنه من الغزو الفكري والعولمة الثقافية».

يرى من يدافع عن هذه المهرجانات بأشكالها الفنية والفكرية أنها تمثل انفتاحاً على الثقافات الأخرى والمساهمة في بناء الثقافة الكونية، بينما يرى منتقدوها أنها لا تعدو أن تكون أكثر من محاولة هروب من واقع اجتماعي بائس يطغى عليه الفقر والبطالة، وهذا ما أشار إليه النائب المغربي محمد يتيم بقوله: نحن لسنا ضد الفن والثقافة كما قد يتوهم البعض لكن المشكلة تكمن في نوع معين من هذه المهرجانات، التي تتحول إلى «فضاءات للإباحية والمجون ولعبدة الشيطان واستهلاك المخدرات»، كما تكمن في نوع الثقافة التي تروج لها، والتي تهبط بالذوق والمستوى بدلاً من أن تحصنه من الغزو الفكري والعولمة الثقافية، مضيفاً أنه لا توجد لدى الجهات الثقافية الرسمية سياسة ثقافية تحصن الهوية والشخصية المغربية، إذ غالباً ما يتم استدعاء فنانين أجانب على حساب فنانين مغاربة».

وقد دافعت بعض وسائل الإعلام المغربية الرسمية عن ظاهرة المهرجانات ورأت أن منتقديها لا يروق لهم أن يروا الفرحة على محيا الشباب، وهذا ما أكد عليه وزير الثقافة المغربي محمد الأشعري في افتتاح الدورة التاسعة لمهرجان كناوة بالصويرة بالقول: إن هناك طريقتين للتعامل مع المدن في عالم اليوم «طريقة تعتمد الأقفال والأسوار والخوف وسيلة لترويض المدن وإخضاعها لسلطة الانضباط والنمطية... وطريقة الثقة في ذكاء المواطن واعتماد المشاركة والحوار»، مضيفاً أنه ليس هناك ما يبرر أن نعيد إنتاج هذه الأسوار في دواخلنا».

والواقع أن هذا السجال امتد إلى رقعة أوسع في الساحة الثقافية المغاربية وشارك به فنانون وأدباء ومثقفون على اختلاف اتجاهاتهم ومشاربهم وميولهم الثقافية

والسياسية، فقد اعتبر الكاتب المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد أن المهرجانات تأتي تتوج الفرح والعطاء، وليس لكي تخلق نوعاً مصطنعاً من الفرح، قائلاً: إن المهرجان منطقياً يأتي تعبيراً عن فرح أو حالات شعورية داخلية... أو امتلاءات وجدانية ومن هذا المنطلق فالمهرجان يعني احتفالاً ويأتي كنتيجة ونحن نريد أن نقلب المعنى ونجعله غاية في حد ذاته»، وفي هذا السياق أعطى برشيد أمثلة عن الفلاح المغربي الذي كان يقيم الأفراح بعد مواسم الحصاد والقطاف والحصول على منتوج فلاحي جيد في آخر العام معتبراً أن بعض المهرجانات المغربية «الأصيلة» كمهرجان حب الملوك بصفر ومهرجان الورود بقلعة مكونة ذات بعاد تنموية ومردود على المجال السياحي»، لكنه أضاف بخصوص المهرجانات الدولية التي تقام في بعض مدن المغرب بأن سياسة المهرجانات هي سياسة تضليلية، فلو تحققت التنمية في هذا البلد سيقوم من تلقاء نفسه بالاحتفال وإقامة المهرجانات».

وقد رد على ذلك وزير الثقافة المغربي مؤكداً أن المهرجانات وسيلة للتنمية المحلية، وأن المنتوج الثقافي والفني ضروري ضرورة الماء والكهرباء حيث قال: هذه المهرجانات وسيلة أساسية من وسائل التنمية المحلية وبلا شك أن كل المواطنين عيونهم على التجارب التي نجحت في هذا المجال التي استطاعت أن تحول المدن التي اشتغلت فيها إلى مدن حية بعد أن كانت مدناً تحتضر كأصيلة والصويرة»، مشيراً إلى أن المغرب في أقل من عشر سنوات شهد من أقل من خمسة مهرجانات في السنة إلى ٨٠ مهرجاناً في السنة، وأن هذه المهرجانات شغلت في السنة الماضية مثلاً ١٥٠٠ فنان ٧٠ في المئة منهم مغاربة».

ولم يبتعد المواطنون العاديون كثيراً عن دائرة الجدل الثقافي الدائر من حولهم، إذ يرى بعضهم أن المهرجانات الثقافية والفنية ضرورية تتيح الاستماع إلى الموسيقى والإيقاعات العالمية، وهي فرصة للتواصل المباشر بين الفنانين المغاربة والفنانين العالميين، لكن هذا البعض أكد على عدم المبالغة والغلو في الاحتفالات والمهرجانات لأن المجتمع المغربي تخنقه البطالة والفقر، وبالتالي يجب أن تكون هناك أولويات كخلق مقاولات لتشغيل الشباب وإنجاز البنيات التحتية»، وهذا ما أشارت إليه طالبة

مغربية بقولها: أنا أتفهم أهمية المهرجانات الثقافية والفنية ولكن أعتقد أن الثقافة والفن ليست مجرد رقص واستدعاء مغني الفيديو كليبات، يجب الاهتمام بالشأن الثقافي في بلادنا كإنشاء مكتبات عادية أو متعددة الوسائط وإنشاء دور المسرح ومعاهد الموسيقى في مناطق نائية.... والاهتمام بصفة خاصة بوضعية الفنان والمثقف المغربي الذي يحتضر».[٨]

الجزائر عاصمة للثقافة العربية:

أعلنت وزيرة الثقافة الجزائرية خليدة تومي عن منح هبة من الكتب تقدر بحوالي ثمانية آلاف كتاب لأطفال العراق لتدعيم المكتبات العراقية التي دمرتها الحرب، وقالت الوزيرة الجزائرية على هامش ملتقى ثقافي أقيم بالمكتبة الوطنية بالعاصمة الجزائرية: إن هذا القرار يأتي تعبيراً عن دعم الجزائر المتواصل للشعب العراقي وتضامنه معه، وتنفيذاً لقرارات مجلس وزراء الثقافة العرب الأخير المنعقد بالقاهرة، مجددة تأكيدها وقوف الجزائر والمثقفين الجزائريين إلى جانب الشعب العراقي الذي يمر بأشد مراحل تاريخه صعوبة، والتي مست آثارها نسيجه الاجتماعي والثقافي والحضاري بالدرجة الأولى.

ودعت تومي من جهة أخرى إلى مشاركة عربية قوية في فعاليات الجزائر عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٧ التي ستحتضنها الجزائر بدءاً من شهر يناير القادم، موضحة أن ذلك من شأنه أن يسهم في دعم أواصر الأخوة والتضامن والتعاون العربي وتوحيد المواقف إزاء القضايا المشتركة مشيرة إلى أن المناسبة ستكون فرصة للتواصل وتفعيل الثقافة العربية، كما دعت في تصريح لها على هامش فعاليات الاحتفاء بيوم الثقافة العربية التي أقيمت بالعاصمة الجزائرية أن الجزائر ترحب بكل الفنانين والمثقفين اللبنانيين والعرب وستوفر لهم الظروف التي تسمح لهم بالإبداع والخلق الفني والدفاع عن قضايا الأمة، وأهابت بالفنانين والمثقفين العرب إلى تسجيل وقفة تضامن مع الشعبين اللبنانيين والفلسطيني في المحنة التي يواجهانها جراء الاعتداءات الإسرائيلية الغاشمة، مؤكدة أن الجزائر ملتزمة بالتضامن الفعال مع لبنان وفلسطين ضد العدوان الإسرائيلي المتواصل على الشعبين اللبناني والفلسطيني، ومشيرة إلى أن العدوان الإسرائيلي على لبنان يمثل

الهمجية والغطرسة، وأضافت أن للفعل الثقافي دوراً هاماً ومصيرياً في التصدي للعدوان وتعزيز موقع الأمة العربي ومواجهة سياسة التهويد التي تنفذها إسرائيل، مشيرة إلى أن إسرائيل تعمل على تحريف الحقائق التاريخية وتزوير عدد من المعالم الثقافية العربية بادعائها نسبتها إلى تراثها التاريخي.

هذا وقد كان مستشار وزارة الثقافة الجزائرية نور الدين عثماني قد أعلن أن بلاده التي تستعد لتظاهرة ثقافية كبرى بمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة العربية لعام٢٠٠٧ تلقت تأكيدات من أغلب الدول العربية للمشاركة بأسابيع ثقافية، الأمر الذي اعتبره مؤشراً على أن الاحتفالات بهذه التظاهرة ستكون هامة ومتألقة، من حيث إنها ستكون فرصة لنشر المعارف والمعلومات والعمل على ترسيخ تقاليد الكتاب والنشر وغرس حب المطالعة، وأشار إلى أن وزارة الثقافة الجزائرية قررت نشر وترجمة وإعادة نشر أكثر من ٥٠٠ عنوان في إطار برنامج فعاليات التظاهرة، وذكر أن الحدث الثقافي العربي سيشهد انطلاق مشاريع سينمائية وفنية جزائرية قد لا تكون جاهزة في نهاية ٢٠٠٧ لكنها ستتم لاحقاً، وتضاف إلى رصيد الإبداع الجزائري وتسهم في التعريف بالثقافة الجزائرية وإبراز أصالتها وثراءها في شتى المجالات الإبداعية وخصوصاً في تدعيم الكتاب.

وأشار عثماني إلى أن التحضيرات لهذه التظاهرة قد تمت ولم يتبق سوى بعض التعديلات موضحاً أن تحقيق مثل هذا البرنامج يستدعي تجنيد كل الطاقات والهياكل وأن العاصمة الجزائر التي تنطلق منها التظاهرة وتحتضن أهم أنشطتها لا يمكن أن تستوعب كل البرنامج لذا ارتأى المنظمون تنظيم نشاطات في مدن أخرى، مؤكداً أن هذا الانفتاح على المدن والمناطق الداخلية يستجيب أيضاً لرغبة المشرفين على هذا الحدث الهام في تقريب الفن والثقافة والفكر الجزائري من الشباب في مختلف جهات الوطن وتعريفهم على ما تملكه الجزائر من تاريخ وحضارة عريقة.

وأشار إلى أن المعرض الخاص بالدولة الفاطمية الذي سيقام خلال هذه التظاهرة يأتي ضمن هذا الحرص على تعريف الشباب بتاريخهم ومساهمة أجدادهم في بناء حضارات عريقة ومدن شهيرة ومعالم تعد

من أهم أماكن العلم والإشعاع مثل الأزهر الشريف. (٩)

أساطير الصهيونية:

يرى الكاتب البريطاني جون روز: أن العقيدة الصهيونية هي سبب الصراع الدائر منذ عقود في الشرق الأوسط، وأن استئصال هذه العقيدة هو السبيل الوحيد لإنهاء ذلك الصراع وتحقيق السلام والأمن والاستقرار في المنطقة.

وأضاف روز في كتابه «أساطير الصهيونية» أن عدداً من الإسرائيليين الذين عملوا في السابق في المؤسسة الصهيونية أصبحوا الآن يخافون حقاً من الوحش فرانكنشتاين الذين ساعدوا هم أنفسهم على خلقه مشيراً إلى أن عدداً غير قليل من بينهم يحاولون الانفصال عن المشروع الصهيوني الذي تنتمي إليه جذورهم، مشيراً إلى أن أبرز إسهامات هؤلاء الذين قال إنهم يمثلون اتجاه ما بعد الصهيونية هي مساعدة مؤرخين ومفكرين في تكثيف حرب الدعاية ضد الصهيونية في أوروبا وأمريكا وهذا هو الإسهام الذي يشاركون به في تحرير فلسطين.

ويعد كتاب روز المشار إليه مكملاً لكتبه الأخرى في هذا المجال والتي أكد فيها أن ممارسات إسرائيل العنصرية لا تختلف عن سياسة الفصل العنصري في جنوب أفريقيا سابقاً، وانتقد على لسان بعض الإسرائيليين قانون العودة الإسرائيلي الذي يمنع الفلسطينيين من العودة إلى بلادهم منذ أكثر من نصف قرن لكنه يقضي بأن من حق أي يهودي في أي دولة الالتحاق بإسرائيل، مشيراً إلى أن إلغاء هذا القانون سيقوض دعامة مهمة من دعائم الصهيونية.

وقال روز: إن الصهيونية تتجاهل المكون العربي الإسلامي في التاريخ اليهودي ولا ترى سوى المعاناة اليهودية خلال فترات «النفي» لاسيما في أوروبا وأسطورة النفي لها سخافتها المخصوصة وقد سيستها الصهيونية عندما جلبتها من قصص الكتاب المقدس» منذ هدم المعبد في القدس على يد القائد الروماني تيتوس عام ٧٠ ميلادية حتى قيام إسرائيل عام ١٩٤٨، وأضاف أنه وفقاً لما أطلق عليه أسطورة النفي فإن اليهود الذين كانوا يعيشون خارج فلسطين يعتبرون أنفسهم منفيين طوال تلك القرون، موضحاً أن السياسيين الإسرائيليين يستشهدون بحكايات الكتاب المقدس عن أرض إسرائيل القديمة، وأن الصهيونية مبنية على سلسلة من الأساطير،

ومجموعة من المفاهيم الزائفة، واصفاً ما حدث من طرد للفلسطينيين عام ١٩٤٨ بأنه تطهير عرقي وأن حق الفلسطينيين في العودة شرط أساسي للتسوية. (١٠)

العثور على بقايا كتاب تراتيل مسيحية:

أعلن المتحف الوطني الإيرلندي أنه عثر على بقايا من كتاب تراتيل دينية مسيحية يعتقد أن تاريخه يرجع إلى ١٢٠٠ عام، تم العثور عليه عندما كانت جرافة تقوم بأعمال الحفر في جنوب البلاد.

وذكر بعض المسؤولين في المتحف أن عمر الكتاب يقدر بحوالي ١٢٠٠ عام، مؤكدين أن العثور على بقايا الكتاب يعد من أهم الاكتشافات في أوروبا منذ زمن طويل، وهو يضم جزءاً يمكن قراءته بعض الشيء من الترتيلة الـ ٨٣، وقالت مديرة المتحف الوطني في ايرلندا «لم أكن أتصور مطلقاً أن يتم مثل هذا الاكتشاف النادر، إنه يظهر مدى غنى الحضارة المسيحية الأولى في هذه الجزيرة وعظمة ايرلندا القديمة». (١١)

المراجع

١- وكالة الأنباء العربية السورية «سانا»
WWW.SANA.ORG

٢- موقع الجمل بما حمل
WWW.ALJAML.COM

٣- موقع البوابة
WWW.ALBAWABA.COM.

٤- شبكة المعلومات العربية المحيط
WWW.MOHEET.COM

٥- موقع جهة الشعر
WWW.JEHAT.COM

٦- موقع القناة
WWW.ALQANAT.COM

٧- موقع العرب أونلاين
WWW.ARABONLINE.CO

٨- موقع ميدل ايست أن لاين
WWW.MIDDLE-EAST-ONLINE.CO.

٩- وكالة الأنباء الجزائرية
WWW.APS.DZ

١٠- موقع نسيج
WWW.NASEEJ.COM

١١- وكالة الأنباء الكويتية «كونا»
WWW.KUNA.NET

❖ ❖ ❖

متابعــات

٣٠٤

كتاب الشهر

تشريح التدميرية البشرية

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن*

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة «أفكار» الكتاب الثاني تحت عنوان: «تشريح التدميرية البشرية». الكتاب من تأليف «إريك فروم». قام بترجمته إلى اللغة العربية عن الإنكليزية في جزءين الأستاذ «محمود منقذ الهاشمي». يقع الكتاب في /٧٤٤/ صفحة من القطع الكبير. نقدم عرضاً للكتاب بما يتوافق والمعطيات المعرفية للنص.

❖ ❖ ❖

* باحث من سورية.

يقول: «لويس ممفورد» عن الكتاب: «إذا كان بإمكان كتاب واحد أن يعيد للبشرية صوابها، فإنه يمكن لهذا الكتاب أن يقوم بتلك المعجزة.. إنه نتاج ذهن من أشد أذهان عصرنا توقداً وبصيرة ونضجاً».

❖ ❖ ❖

نوعان للعواطف

قد يكون الكاتب الفلسطيني الدكتور «عزمي بشارة» من أكثر كتّابنا تنبهاً لوجود تيارين في الفكر السياسي عندنا، يبرزان بشدة وإن لم يكونا التيارين الوحيدين. أحد التيارين ينادي بالعقلانية ولكنه يظن أن العقلانية تعني عدم المبدئية ولذلك فهو مستسلم لكل ما يصدر عن السياسة الأمريكية، والتيار الآخر مبدئي ولكنه ما ضوي لا يعيش عصره بل يسبح في أفق غيبي ويقاوم من دون فهم واضح للواقع أو خطة واقعية من أجل المستقبل.

إلا أن المشكلة تبدو أعمق بكثير مما يرى الدكتور بشارة. فهؤلاء العقلانيون لا يبدو أنهم يفتقرون إلى المبدئية والضمير الإنساني وحسب، بل هم يُظهرون في الدرجة الأولى غياب الإيمان بالعقل.

إذا تحدث أحد من الناس عن بنية الإمبريالية ووظيفتها، قال هؤلاء «العقلانيون» إن ذلك لا ينطبق دائماً على أمريكا، فقد



وقفت في العام /١٩٥٦/ ضد العدوان الثلاثي وإلى جانب مصر.

وكان العراق قد تقدّم باقتراح انسحاب بعد أسبوع من غزوه الكويت في الثاني من آب /١٩٩٠/ ولكن «بوش»، كما يقول الباحث الألماني «كارلها نيتس دشنر»: «لم يكن يريد انسحاباً بل كان يريد الحرب».

ويصل الأمر بهؤلاء «العقلانيين» إلى امتداح الاحتلال، ولا سيما الاحتلال الأمريكي، وحجتهم في ذلك أن ألمانيا واليابان قد تحسنت أحوالهما الاقتصادية بعد احتلال الأمريكان لهما فترة من الزمن. والذي تراه من هؤلاء «العقلانيين» ثبات موقفهم

وافتقارهم إلى التساؤل، وإذا توصل بعضهم، في أحيان قليلة، إلى الاقتناع بأن روسماً من الرواسم التي يرددها ليس صحيحاً، فإن ذلك لا يؤدي بهم إلى إعادة النظر في فكرتهم بل إلى الانزلاق من رَوْسم إلى رَوْسم.

لقد قدمت -- المؤلف- هذا الإجمال لأوضح للقارئ أن المشكلة في هذا التيار ليست مشكلة اقتناع عقلي بل هي مشكلة العواطف الراسخة في الطبع. وعندما يمعن المرء النظر يجد أن هذا التوجه التلقّي كثيراً ما يوحد التيارين اللذين يشير إليهما الدكتور عزمي بشارة، ويختلف المساعد السحري عند كلا الطرفين حسب بنيته وثقافته.

إن تحليل الطبع، ولا سيما «الطبع الاجتماعي»، له أهمية كبيرة في فهم أنفسنا، ومن ثم فإننا إذا فهمنا الطبع الاجتماعي في الطبقة الحاكمة في دولة من الدول زال عنا الكثير من الغموض فيما يتعلق بسياستها وأهدافها.

أنواع من العدوانية:

هل العدوانية غريزة فطرية في الإنسان؟ كان هذا السؤال الذي أقلق الباحثين والجمهور العام، وكان بداية البحث الجدي عن الإجابة في عشرينيات القرن العشرين حين قدّم «فرويد» نظرية جديدة رأى فيها أن الرغبة في الموت والتدمير جزء أصيل من الإنسان ويتعذر استئصاله كالمجاهدة من أجل الحياة، فكانت غريزة الموت مساوية لغريزة الحياة.

وفي دراسته الواسعة والتجريبية والمتقصّية يميز «فروم» بين عدة أنواع من العدوان، وبصورة خاصة بين العدوان غير الخبيث والعدوان الخبيث، العدوان الدفاعي، والعدوان الهجومي. ويميز «فروم» في العدوان الخبيث بين «السادية» بمختلف أنواعها و «التدميرية» التي يطلق عليها مصطلح «النكر وفيليا».

الطبع السادي المازوخي:

يوضح «فروم» أن جوهر السادية، والمشترك في كل تبدياتها، هوّ الشغف بامتلاك السيطرة المطلقة وغير المحدودة على كل كائن حي. والمازوخية مشتقة لغوياً من اسم الكاتب النمساوي «ليوبوفون زاخر- مازوخ L.V.S.Masoch» الذي كتب الكثير من الروايات والقصص والذي صورت أعماله الأخيرة اللذة الجنسية المازوخية. ولعل من أشهر الأمثلة المعاصرة على الانحراف السادي والمازوخي هو الكاتب الفرنسي «ميشيل فوكو». وقد كان «فوكو» في كتاباته يستغل ما مارسته الأنظمة الاجتماعية عبر التاريخ من قمع للحريات وما مورس من الاضطهاد بحق المجرمين والمنحرفين لا لتقديم حل إنساني

للمشكلات بل لتبرير الجنون والانحراف وحقهما في الوجود. والطبع السادي موجود في مختلف فئات المجتمع، ويتناسب إيذاؤه مع موقعه الاجتماعي.

الطبع النكروفيلي:

يعرّف «فروم» النكروفيليا بمعناها في علم الطباع عنده بأنها «الانجذاب العاطفي إلى كل ما هو ميت، ومتفسخ، ومتعفن، وسقيم، إنها الشغف بتحويل ما هو حي إلى شيء غير حي، وبالتدمير من أجل التدمير، والاهتمام الحصري بما هو ميكانيكي خالص. وهي الشغف بتفكيك كل البنى الحية».

ومن أبرز تبديات النكروفيليا، كما يوضح فروم، الاقتناع بأن السبيل الوحيد إلى حل مشكلة أو صراع هو بالقوة والعنف، ولا بد من الإشارة إلى تداخل الدوافع في الحروب، إذ قد يمتزج العدوان الوسيلي مع العدوان الدفاعي والنوازع النكروفيلية والرغبة في الانتقام.

علمية فروم وإنسانيته:

إن «فروم» حاول أن يعرض مكتشفاته لأقسى اختبار ممكن وذلك باختبار نتائج ملاحظاته على مختلف النظريات السيكولوجية موضوع دراسته ودراسة الحجج التي قامت عليها، واستخدام مبدأ الاجتماعية بكل دقة. واستخدامه كل العلمية والتوثيقية في البحث العلمي الذي كتبه. كما أنه عندما درس شخصيات تاريخية مثل «هتلر» أنه ليس مجرد محلل نفسي بل هو باحث لهم في تحري المعلومات والمستندات التاريخية. كما أنه لم يقع في النسبوية، لأنه لا يغيب عنه الأساس البيولوجي للإنسان. ودون تمييز عرق أو قومية، بل الحالة المرضية ونشوئها وقد أثبت فروم أن «النكروفيليا» ليست فطرية في الإنسان. بل موجودة منذ ما قبل التاريخ. فالإنسان كان يملك الحد الأدنى من التدميرية والحد الأدنى من التعاون والتقاسم.

اصطلاحيات:

خلق الاستخدام الملتبس لكلمة «العدوان» تشويشاً كبيراً في الكتابة حول هذا الموضوع. وقد أطلق المصطلح على سلوك الإنسان الذي يدافع عن نفسه إزاء الهجوم، وعلى اللص، والسادي، واقتراب الذكر من الأنثى. ولعل التشويش ناجم عن تأثير الفكر السلوكي في علم النفس والطب النفسي.

وفي هذا الكتاب أطلقت -المؤلف- مصطلح «العدوان» على العدوان الدفاعي، الاستجابي الذي أدرجته تحت «العدوان غير الخبيث» ولكنني أطلقت «التدميرية» و«البطش أو القسوة» وهما على وجه الخصوص النزوع البشري إلى التدمير واشتهاء السيطرة المطلقة (العدوان الخبيث).

والمشكلة الدلالية الأخرى يقدمها استخدام كلمة Man= الإنسان، بوصفها كلمة تدل على الجنس البشري. فإطلاق هذه الكلمة على كل من الرجل والأنثى ليس مدهشاً في اللغة التي تطورت في المجتمع الأبوي. كذلك في كلمة (هو) للدلالة على (هو- هي).

الغرائز والعواطف البشرية:

إن ازدياد العنف والتدميرية على المستوى القومي والعالمي قد حوّل انتباه المحترفين والجمهور العام على السواء إلى البحث النظري في طبيعة العدوان وأسبابه. بقيّ الوضع حتى نهاية الستينات حتى بدأ يتبدل نتيجة مستوى الخوف والعنف من الحرب قد اجتاز عتبة معينة في جميع أنحاء العالم. كل الدراسات التي قدمت تؤكد على أن السلوك العدواني التدميري ينتج عن غريزة فطرية مبرمجة حسب تتابع النشوء، تسعى إلى الانطلاق وتنتظر الفرصة المناسبة لتعبر عن نفسها.

إن تفضيل النظرية الغريزوية (فرويد) يستدعي مساءلة المقدمات المنطقية للأيديولوجيا المنتشرة، مما يفضي بنا إلى تحليل عدم معقولية نظامنا الاجتماعي وانتهاك المحرمات الخبيثة خلف الكلمات المهيبة مثل: الدفاع، الشرف، الوطنية.

ومهما يكن، فالإنسان يختلف عن الحيوان بأنه قاتل، والإنسان هو الوحيد من فصيلة الرئيسات الذي يقتل ويعذب أعضاء نوعه من دون أي سبب، والذي يشعر بالرضا في فعله ذلك، والمناخ الفكري المعاصر يشجّع البديهية التي مفادها أن الباعث لا يمكن أن يكون شديداً إلا عندما يخدم حاجة عضوية. أي أن الغرائز هي وحدها التي لها القوة التحريضية الشديدة.

إن هذه الدراسة تحاول أن توضح طبيعة هذه العاطفة النكروفيلية والظروف الاجتماعية التي من شأنها أن تغذيها. وبالتالي، الحرية الحقيقية والاستقلال وإنهاء كل أشكال السيطرة الاستغلالية هي الشروط اللازمة لتحريك محبة الحياة، التي هي القوة الوحيدة التي يمكن أن تهزم محبة الأموات.

العدوان غير الخبيث:

فحوى العدوان الدفاعي أنه (داخل في بنية) الدماغ الحيواني والبشري ويؤدي وظيفة الدفاع في التهديدات للمصالح الحيوية. فتاريخ الإنسان سجل للتدميرية والقساوة غير العاديتين. فالإنسان قاتل حقيقي. فكيف نفسر هذا العدوان المفرط عند الإنسان؟ ويمكن الاستنتاج أن الإنسان أشد تدميرية لأنه خلق ظروف منتجة للعدوان تتكرر عند البشر باستمرار. إن الرغبة في التدميرية من

أجل التدمير أمر مختلف. ويبدو أن الإنسان وحده ينال اللذة في تدمير الحياة من دون أي سبب أو قصد غير التدمير. والمشكلة هي تفحص ظروف الوجود الإنساني الخاصة المسؤولة عن نوعية اشتهاء الإنسان للقتل والتعذيب وعن شدة هذا الاشتهاء.

العدوان الخبيث:

إن العدوان المتكيف بيولوجياً يخدم الحياة. إنه دافع يشترك فيه الإنسان مع الحيوان، على الرغم من وجود بعض الاختلافات. وفرادة الإنسان هو أنه يمكن أن تدفعه الدوافع إلى القتل والتعذيب، وأن يشعر بالشهوة لدى فعله ذلك. والعدوان الخبيث خاص بالإنسان وغير مستمد من الغريزة الحيوانية.

التدميرية الظاهرية:

تختلف التدميرية الظاهرية عن التدميرية بعض التجارب القديمة الدفينة في الأعماق والتي كثيراً ما يبدو للملاحظ الحديث أنها براهين على الأعمال التدميرية الفطرية عند الإنسان. وأحد الأمثلة على ذلك هو الشغف بسفك الدم، والذي كثيراً ما يسمى اشتهاء الدم. وعلى مستوى الخبرة العميقة سحيقة العهد، فإن الدم مادة شديدة الغرابة. واستخدام الدم للمقاصد الدينية معروف جيداً. ومادة الدم (عصارة الحياة)، فإن تجربة احتساء الدم تعاش في الكثير من الأحوال على أنها زيادة المرء لطاقته. ويبدو للإنسان الحديث أن إراقة الدماء ليست إلا التدميرية. ويمكن أن تنطبق اعتبارات مماثلة على ظاهرة أكل البشر للحم البشر. ومن المؤكد أن أكل البشر للحم البشر غير الطقسي كان ممارسة شائعة عند البدائيين في القرون الأخيرة، والمقصود من الملاحظات السابقة هو التحذير من التأويل المتسرّع الذي يرى أن السلوك التدميري كله هو نتيجة غريزة تدميرية، بدلاً من أن يتبين البواعث الدينية وغير التدميرية خلف سلوك كهذا.

خاتمة.. حول غموض الأمل:

حاولت -المؤلف- في هذه الدراسة أن أثبت أن الإنسان ما قبل التاريخ الذي يعيش في تجمعات بوصفه صياداً أو جامعاً للقوت، كان يتصف بالحد الأدنى من التدميرية وبالدرجة المثلى من التعاون والتقاسم، وأنه لم تنشأ التدميرية والقسوة واسعتا النطاق ولم تنمو إلا مع ازدياد الإنتاج وتقسيم الجهد، وتشكل الفائض الكبير وبناء المدن ذات التراتبيات والنخب عندما نمت الحضارة ونما دور السلطة.

وبمقدار ما يكون العدوان ممنوحاً في الوحدات الوراثية بيولوجياً، لا يكون عفوياً، بل دفاعاً في وجه التهديدات الموجهة ضد المصالح الحيوية للإنسان، دفاعاً عن

نموه وبقاء نوعه. ومن جهة أخرى فإن الشكلين الخبيثين من العدوان -السادية والنكروفيليا- ليسا فطريين. إن التفاؤل هو الشكل الاغترابي من الإيمان، والتشاؤم هو الشكل الاغترابي من اليأس. وليس موقف الأكثرية موقف الإيمان ولا موقف اليأس، ولكنه، لسوء الحظ، موقف عدم الاكتراث التام بمستقبل الإنسان. والموقف المتخذ في هذا الكتاب هو موقف الإيمان العقلي بقدرة الإنسان على تخليص نفسه من نسيج الظروف المهلك الذي خلقه. إن وضع الجنس البشري اليوم أشد خطورة من أن نسمح لأنفسنا بالاستماع إلى الديماغوجيين المنجذبين إلى التدمير، أو حتى إلى الزعماء الذين لا يستخدمون إلا عقولهم والذين قسوا قلوبهم. ولن يحمل الفكر النقدي والجذري الثمار إلا إذا امتزج بأكرم صفة حُبيَ بها الإنسان -محبة الحياة-.

إصدارات

❖ المُهاجَرة والمُهاجرون:

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان: «المهاجرة والمهاجرون: دراسة في شعر المهاجرين العرب إلى القارة الأمريكية». الكتاب من تأليف الباحث الدكتور «خالد محي الدين البرادعي». يقع الكتاب في جزأين من القطع الكبير. بلغ عدد صفحاته، /١٣٢٥/ صفحة. ضمّ بين دفتيه ثلاثة أقسام في الجزء الأول، تضمنت: المهاجرة والمهاجرون، شخصيات معاصرة عالجت الشعر المهجري، ثم ترجمة /٢٦/ شاعراً عربياً عاشوا في البرازيل. مع نماذج من شعرهم. أما الجزء الثاني فتضمن: الشعراء المهاجرون إلى الولايات المتحدة وعددهم /١٤/ شاعراً. والشعراء المهاجرون إلى الأرجنتين والبلاد الناطقة بالإسبانية وعددهم /١١/ شاعراً. إضافة إلى القسم السادس الذي خصصه لدراسة صورة الرسول العظيم عند الشعراء المهاجرين النصارى، والقسم السابع، المخصص للجيل اللاحق من الشعراء المهاجرين وتضمن /٨/ ترجمات. والقسم الثامن تضمن /١١/ ترجمة لشعراء ضاعوا في مجاهل القارة الأمريكية، والقسم التاسع والأخير لشعراء من أصول عربية وتضمن /٢٣/ ترجمة مع نماذج من شعرهم.

❖ أرق على أرق:

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «أرق على أرق» الكتاب من تأليف الأستاذ الدكتور «قاسم المقداد». يقع في /٤٨٧/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ

بين دفتيه مجموعة من المقالات التي كتبها الدكتور «قاسم مقداد» ونشرها في معظمها على صفحات الجرائد المحلية والعربية. قدّم للكتاب الأستاذ الناقد «أحمد جاسم الحسين». مؤكداً على أهمية هذه المقالات، ودورها المعرفي والأسلوبي في خدمة قضية الكتابة وتطور فن المقالة عبر العصور.

❖ صور فكاهية من الأشعار الحموية:

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، مديرية التراث الشعبي، الكتاب الثاني تحت عنوان: «صور فكاهية من الأشعار الحموية». الكتاب من تأليف الباحث الأستاذ «أحمد عكيدي». يقع الكتاب في /٣٩٥/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه: مقدمة و/٥/ فصول بحثية، هي على التوالي: الموقع الطبيعي والتاريخي لمدينة أبي الفداء. الحركة الفكرية في حماه. الفكاهة، الفكاهة الحموية. رواد الفكاهة في الشعر الحموي المعاصر.

❖ حقائق أسرار الطب:

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، مديرية إحياء التراث العربي، الكتاب /١٣١/ تحت عنوان: «حقائق أسرار الطب» وهو معجم طبي تراثي، لمؤلفه «مسعود بن محمد السجزي» المتوفى بعد /٧٣٤هـ= ١٣٣٤م/.

قام بدراسة الكتاب وتحقيقه «محمد فؤاد الذاكري». يقع الكتاب في /٣٦٠/ صفحة من القطع الكبير.

❖ نزهة الخلعاء:

ضمن سلسلة الكتاب الأول، والمقصود به الإصدار الأول للكاتب. صدر الكتاب /٧/ تحت عنوان «نزهة الخلعاء» لمؤلفته «تغريد الغضبان». وهو مجموعة قصصية تقع في /١٦٧/ صفحة من القطع الوسط. ضمّ بين دفتيه /١٤/ قصة قصيرة.

❖ معبد إله الطقس في معبد حلب:

صدر ضمن إصدارات مديرية إحياء ونشر التراث العربي في وزارة الثقافة، كتاب تحت عنوان «معبد إله الطقس في قلعة حلب». وبمناسبة الاحتفال بحلب عاصمة للثقافة الإسلامية، الكتاب من تأليف الباحث الأثاري «كاري كوهلماير» قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ الدكتور «فاروق إسماعيل». يقع الكتاب في /٨٣/ صفحة من القطع الصغير.

❖ الكلاب:

للأديب الراحل «ممدوح عدوان»: صدر ضمن سلسلة المسرح، مسرحيته «الكلاب». وهي عبارة عن مسرحية قصيرة تقع في /٢٢١/ صفحة من القطع الوسط.

❖ أساطير الخصب الإنباتي:

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة ضمن سلسلة «إناسة وأسطوريات» الكتاب الثاني

تحت عنوان: أساطير الخصب الإنباتي في حضارة الشرق الأدنى الآسيوي، الكتاب من تأليف الباحث الدكتور «جورج نحاس». يقع الكتاب في /١٢٨/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه: مقدمة وثلاث فصول بحثية هي على التوالي: الأسطورة وآلهة الخصب. أسطورة ذبح التنين. الفنون الحورية والآرامية والآشورية والسورية والمصرية.

❖ **النقد، أسس النقد الأدبي الحديث:**

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة «نظرية الأدب» الكتاب الثاني تحت عنوان: النقد.. أسس النقد الأدبي الحديث. يقع الكتاب في ثلاثة أجزاء، قام بتوبيب الكتاب: مارك شورد. جوزفين مايلز. مايلز جوردن ماكنزي. قام بترجمته إلى اللغة العربية «هيفاء هاشم». وراجعه الدكتورة «نجاح العطار» وزيرة الثقافة سابقاً. يقع الكتاب في /٧٧٩/ صفحة من القطع الكبير، يعرض مبوبوه من خلال ما اختاروه قضايا النقد ومشكلاته، ومبادئه وفرضياته، ومواقفه وقيمه، معتمدين على نصوص كبار النقاد القدماء والمعاصرين.

❖ **القدود الدينية:**

بمناسبة الاحتفال بحلب عاصمة الثقافة الإسلامية، صدر عن وزارة الثقافة حديثاً، كتاب تحت عنوان: القدود الدينية.. بحث تاريخي وموسيقي في القدود الحلبية. الكتاب من تأليف الباحث الموسيقي محمد قدري دلال. يقع الكتاب في /٥٣٦/ صفحة من القطع الكبير.

❖ ❖ ❖